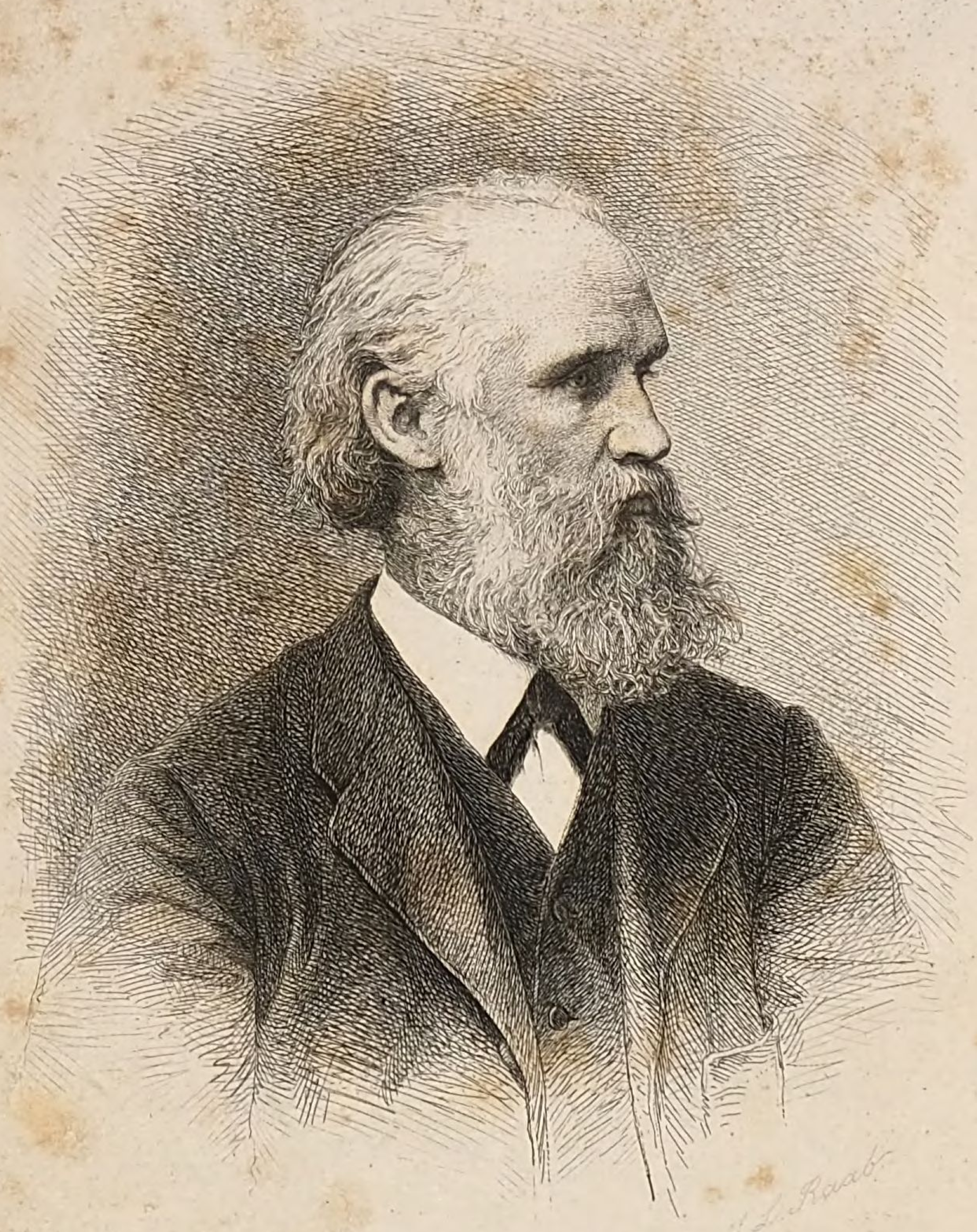
LB
Coburg



W Lübke

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

DR. WILHELM LÜBKE
Professor am Polytechnikum und der Kunstschule in Stuttgart.

Achte durchgesehene Auflage.

Erster Band.

Mit 355 Holzschnitt-Illustrationen und dem Porträt des Verfassers.

H.S.C. BIBLIOTHEK COBURG

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1879.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

OTTO ROQUETTE

IN TREUER FREUNDSCHAFT

ZUGEEIGNET.

B I 5/43a

Landesbibliothek
Coburg

Aus dem Vorwort

zur zweiten Auflage.

Als ich im Februar 1860 den „Grundriss der Kunstgeschichte“ abschloss, sprach ich Ziel und Absicht dieses Buches also aus:

„Seit mehreren Jahren beschäftigte mich der Gedanke, eine Darstellung der Geschichte der bildenden Künste zu versuchen, welche nur das Wesentliche, die grossen Grundzüge des Entwicklungsganges ins Auge fassen und in einfach klarer Schilderung vorführen sollte. Ich wünschte ein Buch zu schreiben, das auf das Studium der umfassenden Werke Kugler's und Schnaase's vorbereiten, zugleich aber auch denen, welche nicht die genügende Musse für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte. Als Resultat dieser Pläne und Erwägungen entstand der „Grundriss der Kunstgeschichte“.

„Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, dem gebildeten Leser zu einem tieferen Verständniss der Kunst und ihrer Werke zu verhelfen, ihm einen Ueberblick des ganzen Entwicklungsganges zu gewähren, ihm den historischen Verlauf der Kunstbewegung in übersichtlichem Grundrisse zu zeigen, aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhenpunkte der Kunstentfaltung in volles Licht zu setzen und in ausgeführter Darstellung zu betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Ueberganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeineren Zügen angedeutet werden sollten. Besonders aber ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrecken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die grossen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen.“

Bei der neuen Auflage habe ich danach gestrebt, den Text im Ganzen möglichst unberührt zu lassen, ihm aber in formeller wie sachlicher Beziehung jede wünschenswerthe Verbesserung zu geben. Was neuere Untersuchungen und eigene

fortgesetzte Studien als unzureichend oder irrig herausstellten, ist geändert und die Darstellung nach Kräften abgerundet worden.

Von den Illustrationen ist das, was ungenügend erschien, entfernt und durch Besseres ersetzt worden; ausserdem wurde eine Reihe vorzüglicher Abbildungen nach Hauptwerken der Kunst neu hinzugefügt. Um aber neben dieser reichen Auswahl ein noch umfassenderes Material der Anschauung darzubieten, hat die Verlagshandlung eine „Volksausgabe der Denkmäler der Kunst“ veranstaltet, welche darauf angelegt ist, den Lesern des „Grundrisses“ eine weitere bildliche Darstellung der wichtigsten und schönsten Denkmale vorzuführen. So darf ich mich der Hoffnung hingeben, dass meine Absicht, Sinn für die Kunstgeschichte und Freude an den Kunstwerken in immer weitere Kreise zu verbreiten, noch besser erreicht werde. Zielt doch meine ganze Darstellung darauf hin, das geistige Leben der Völker, wie es sich in den Schöpfungen der bildenden Künste spiegelt, zum Verständniss zu bringen. Wer möchte bezweifeln, dass diess Studium eine nothwendige Ergänzung der allgemeinen Geschichte, ein wichtiger Zweig der Kulturgeschichte ist?

Zur fünften Auflage.

Auch diese Auflage ist von mir sorgfältig durchgesehen und überall mit den Ergebnissen eigener und fremder Untersuchungen bereichert worden. Zu den wichtigsten Zusätzen gehören die neuen durch Place gewonnenen Aufschlüsse über Ninivitische Kunst, die schärfere Darlegung des Entwicklungsganges der griechischen Plastik, die altchristliche Kunst, namentlich die Kleinkünste bei den Germanen, besonders auch die ausführlichere Darstellung der Plastik und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts sowohl in Italien wie im Norden. Die Zahl der Illustrationen ist aufs Neue ansehnlich bereichert, manches Ungenügende durch Besseres ersetzt worden.

Als eine wesentliche Verbesserung wird man es wohl anerkennen, dass zu den bereits früher vorhandenen Registern diessmal noch ein Verzeichniss der im Buche vorkommenden technischen Ausdrücke hinzugefügt worden ist. Der „Grundriss“ wird dadurch auch den Anfängern verständlicher sein.

Wenn ein Buch dieser Art innerhalb zehn Jahren fünf starke Auflagen erlebt, so ist das ein Erfolg, für welchen der Verfasser seinen Dank am passendsten durch fortgesetzte Verbesserung, Abrundung und Vervollständigung ausdrückt. Diess ist denn auch nach Kräften wiederum geschehen.

Stuttgart, im December 1870.

Zur sechsten Auflage.

Die neue nach kaum drei Jahren nöthig gewordene Auflage habe ich abermals sorgfältig durchgearbeitet und mit den Ergebnissen der jüngsten Forschungen bereichert. Dahin gehören besonders die Aufklärungen, welche erst vor Kurzem für die Erkenntniss der beiden Holbein, des Vaters und des Sohnes, gewonnen worden sind. Sodann konnte ich zum ersten Male nach den ausführlichen Schilderungen meiner Geschichte der „Deutschen Renaissance" für diese wichtige Partie eine ganz neue Darstellung bieten. Die Illustrationen sind abermals erheblich vermehrt, manches minder Genügende beseitigt, manches Neue hinzugefügt worden. Auch die Schilderung der heutigen Kunst habe ich erweitert und fortgeführt. So hoffe ich das Buch dem Ziele, welches mir dabei vorschwebte, um Etwas genähert zu haben.

Stuttgart, September 1873.

Zur siebenten Auflage.

Mit Büchern wie das vorliegende und wie meine Geschichte der Architektur wendet man sich lehrend vor allen Dingen an das heranwachsende Geschlecht. Wenn irgendwo, so thun solche Darstellungen Noth auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, namentlich aber bei uns Deutschen. Seit der Reformationszeit ist die Bildung unsres Volkes eine gar zu einseitig gedankliche, gelehrte geworden. Mit dem Untergang unsrer alten Kunst, deren letzte selbständige Blüthe sammt dem nationalen Wohlstand durch den dreissigjährigen Krieg auf Jahrhunderte vernichtet ward, sank auch alle Freude an den Schöpfungen der bildenden Kunst, alle Empfindung, alles Verständniss dafür in Todesschlaf. Als der Genius der Nation sich wieder erhob, strömte er zunächst in den Künsten der Innerlichkeit, in Musik und Poesie, seine ganze Tiefe aus. Die bildenden Künste folgten langsam, zögernd nach, und bis auf den heutigen Tag haben sie keine ähnlich klassische Vollendung bei uns erreicht wie Poesie und Musik. Zu einer wahrhaft grossen, aus dem Geiste der Nation geborenen, das gesammte Leben des Volkes spiegelnden Blüthe können sie erst dann sich erheben, wenn ein allgemeines Bedürfniss der Nation sie fordert. Dieses aber kann sich nur aus einem tieferen, in den weitesten Kreisen wirksamen Verständniss von dem Werth und der Bedeutung, von der befreienden Kraft der Kunst entfalten. Erst wenn Jedermann die Kunst nicht als einen blossen Luxus, sondern als ein Bedürfniss der Volksseele empfindet, wird wieder eine Kunst entstehen, die klassisch genannt werden darf.

Bis jetzt haben nur zu einseitig Musik und Poesie das künstlerische Leben bei uns beherrscht; diese Vorliebe hat einen Dilettantismus erzeugt, der dem Gedeihen der Kunst nicht immer förderlich gewesen ist. Die Einseitigkeit dieser ästhetischen Richtung nach Kräften zu bekämpfen, ein allgemeineres, tieferes Interesse an den bildenden Künsten zu fördern, vor Allem den Begriff von der Zusammengehörigkeit alles künstlerischen Schaffens, den Blick für die grossen historischen Entwicklungen zu schärfen, das war von Anfang an bei meinen Handbüchern das mir vorschwebende Ziel. Immer von Neuem aber ist zu betonen, dass nicht scharf genug der Wahn bekämpft werden muss, als seien die unsterblichen Werke der Kunst nicht für das ganze Volk, sondern nur für eine geschlossene Kaste der Gelehrten geschaffen, als seien die künstlerischen Schöpfungen nicht zum Genuss, nicht zur Veredlung des Sinnes, nicht zur Befreiung aus den beengenden Banden der Wirklichkeit, sondern zu Objekten des Streites für die Rechthaberei der sogenannten „Kenner“ bestimmt. Den Sinn für das Schöne zu wecken und zu pflegen, werde ich unausgesetzt, so weit Kräfte und Einsicht reichen, mich bemühen; sollte mein Streben ferner wie bisher von der Theilnahme eines grösseren Leserkreises getragen werden, so darf ich mich für meine Lebensarbeit reichlich belohnt erachten.

Stuttgart, im Januar 1876.

Zur achten Auflage.

Die Bearbeitung dieser neuen Auflage ist nicht bloss auf Verbesserung und ansehnliche Bereicherung der Abbildungen gerichtet gewesen, sondern hat namentlich auf dem Gebiete der antiken Kunst wesentliche Umgestaltungen bewirkt. Die wichtigen Resultate der Ausgrabungen Schliemann's zu Troja und Mykenä, des Generals di Cesnola auf Cypern, die Entdeckungen zu Olympia, Athen und an andren Orten sind aufgenommen. Auch die vorhistorischen Denkmäler haben in der „Einleitung“ ausführlichere Würdigung erfahren.

Stuttgart, im October 1878.

W. Lübke.

INHALT.

Erster Band.

EINLEITUNG.

Ursprung und Anfänge der Kunst. Seite 1.

ERSTES BUCH.

Die alte Kunst des Orients.

Erstes Kapitel. Die ägyptische Kunst.
1. Land und Volk. S. 15. — 2. Die Architektur der Aegypter. S. 17. — 3. Die bildende Kunst der Aegypter. S. 28.

Zweites Kapitel. Die Kunst des mittleren Asiens.
A. Babylon und Ninive. S. 37. — B. Persien und Medien. S. 48.

Drittes Kapitel. Die Kunst des westlichen Asiens.
A. Phönizier und Hebräer. S. 57. — B. Die Völker Kleinasiens. S. 67.

Viertes Kapitel. Die Kunst des östlichen Asiens.
A. Indien. 1. Land und Volk. S. 73. — 2. Die Architektur der Inder. S. 75. — 3. Die bildende Kunst der Inder. S. 83.
B. Ausläufer indischer Kunst. 1. Kaschmir. S. 85. — 2. Nepal, Java und Pegu S. 86. — 3. China und Japan. S. 87.

ZWEITES BUCH.

Die klassische Kunst.

Erstes Kapitel. Die griechische Kunst.
1. Land und Volk. S. 93.
2. Die griechische Architektur. — a. Das System. S. 104. — b. Die Epochen und die Denkmäler. S. 112. — Erste Epoche. S. 113. — Zweite Epoche. S. 117. — Dritte Epoche. S. 124.

3. Die griechische Plastik. a. Inhalt und Form. S. 128. — b. Die Epochen und die Denkmäler. S. 132. — Erste Epoche. S. 133. — Zweite Epoche. S. 142. — Dritte Epoche. S. 162. — Vierte Epoche. S. 170. — c. Münzen und geschnittene Steine. S. 175.
4. Die griechische Malerei. a. Wesen und Bedeutung. S. 176. — b. Geschichtliche Entwickelung. S. 178. — c. Vasenmalerei. S. 182.

Zweites Kapitel. Die etruskische Kunst. S. 184.

Drittes Kapitel. Die römische Kunst.

1. Charakter der Römer. S. 193.
2. Die römische Architektur. a. Das System. S. 195. — b. Die Denkmäler. S. 199.
3. Die Bildnerei bei den Römern. S. 215.
4. Die Malerei bei den Römern. S. 225.

Anhang. Das antike Kunsthandwerk. S. 229.

DRITTES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

Erstes Kapitel. Die altchristliche Kunst.

1. Ursprung und Bedeutung. S. 239.
2. Die altchristliche Architektur. a. Monumente von Rom. S. 240. — b. Monumente von Ravenna. S. 247. — c. Monumente im Orient und in Byzanz. S. 250. — d. Monumente im Norden. S. 259.
3. Altchristliche Bildnerei und Malerei. S. 261.

Zweites Kapitel. Die Kunst des Islam.

1. Charakter und Kunstgeist der Araber. S. 283.
2. Die Architektur des Islam. S. 285.
3. Die Denkmäler. a. In Aegypten und Sicilien. S. 289. — b. In Spanien. S 291. — c. In der Türkei, in Persien und Indien. S. 297.
4. Anhang. Orientalisch-christliche Kunst. a. Armenien und Georgien. S. 301. — b. Russland. S. 303.

Drittes Kapitel. Der romanische Styl.

1. Charakter der romanischen Epoche. S. 304.
2. Die romanische Architektur. a. Das System. S. 306. — b. Die äussere Verbreitung. — Deutschland. S. 322. — Italien. S. 337. — Frankreich. S. 345. — England. S. 352. — Scandinavien. S. 354. — Spanien. S. 362.
3. Die romanische Bildnerei und Malerei. a. Inhalt und Form. S. 364. — b. Geschichtliche Entwicklung. In den Ländern diesseits der Alpen. S. 367. — In Italien. S. 382.

Verzeichniss der Illustrationen.

Erster Band.

Fig.
1. Grabhügel bei Kertsch Seite 2.
2. Keltisches Monument (Dolmen) 2.
3. Stonehenge bei Salisbury, in ursprünglicher Gestalt 3.
4. Steindenkmal bei Abury 3.
5. Thor auf Delos 4.
6. Werkzeuge und Waffen aus der Steinzeit 5.
7. Waffen der Bronzezeit 6.
8. Gefässe aus der Bronzezeit 6.
9. Schmucksachen der Bronzezeit 7.
10. Teocalli von Guatusco 9.
11. Casa de las Monjas zu Uxmal 10.
12. Kopf von Tiaguanaco 11.
13. Durchschnitt der Pyramide des Chufu 18.
14. Sphinx und Pyramide von Gizeh 19.
15. Felsgrab von Gizeh 19.
16. Grab von Beni-Hassan 20.
17. Kapitäl von Beni-Hassan 20.
18. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels 21.
19. Details des ägyptischen Tempels 22.
20. Statue und Obelisk 22.
21. Tempelfaçade von Edfu 22.
22. Längendurchschnitt und Grundriss vom Tempel des Chensu zu Karnak 23.
23. Vorhof im Tempel des Chensu zu Karnak 24.
24. Kapitäl von Karnak 25.
25. Kapitäl von Karnak 25.
26. Aegyptische Säulen von Theben 25.
27. Tempel zu Elephantine 26.
28. Nebentempel beim Hathortempel zu Dendera 26.
29. Kapitäl von Edfu 27.
30. Kapitäl von Esneh 27.
31. Kapitäl von Dendera 27.
32. Aegyptischer Schreiber. Louvre 29.
33. Statue des Königs Schafra. Cairo 29.

Fig.
34. Holzstatue im Museum zu Cairo 29.
35. Aegyptische Reliefköpfe 30.
36. Aegyptische Wandgemälde 31.
37. Relief von Karnak. Sethos I. 33.
38. Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus 34.
39. Darstellung a. d. ägyptischen Todtenbuch 35.
40. Aegyptische Götterbilder 36.
41. Wandbekleidung zu Warka 38.
42. Grundriss des Nordwest-Palastes zu Nimrud 39.
43. Ornament von Kujjundschik 40.
44. Details assyrischer Paläste 41.
45. Details assyrischer Paläste 41.
46. Reliefbild einer assyrischen Festung 42.
47. Bogenportal von Kujjundschik 42.
48. Assyrische Tempeldarstellung 43.
49. Relief von Kujjundschik 44.
50. Assyrische Herrschergestalten 45.
51. Assyrische Hofbeamte 45.
52. Kriegsscene. Relief von Nimrud 46.
53. Assyrischer Kopf 46.
54. Portal von Khorsabad 47.
55. Grab des Cyrus 49.
56. Reliefbild des Cyrus 50.
57. Palastruine von Persepolis 51.
58. Details persischer Architektur 51.
59. Façade am Grabe des Darius 52.
60. Säule von Susa 53.
61. Reliefs an der Treppenwange von Persepolis 53.
62a. Reliefs von Persepolis 54.
62b. Relief von Persepolis 54.
63. Kampf des Königs mit dem Einhorn. Persepolis 55.
64. Grabmal von Amrith 58.
65. Eine der Doppelzellen zu Amrith 59.
66. Statue in assyrischem Styl, von Golgoi 61.

Fig.
67. Aegyptisirende Statue, von Golgoi 61.
68. Vasen von Alambra 62.
69. Vasen von Dali 63.
70. Vase von Larnaka 64.
71. Silberne Schaale aus Curium 65.
72. Münze mit dem Astartetempel von Paphos 65.
73. Grab des Absalom bei Jerusalem 66.
74. Grab des Tantalos in Lydien 68.
75. Grab des Midas 69.
76. Lycischer Sarkophag 70.
77. Einzelnes Felsgrab zu Myra 70.
78. Felsgräber zu Myra 71.
79. Grab zu Kyaneä-Jaghu 72.
80. Kapitäl der Säule von Bhitari 76.
81. Von der Säule zu Allahabad 76.
82. Thuparámaya-Dagop 76.
83. Grotte von Karli. Grundriss und Durchschnitt 77.
84. Grotte von Elephanta 78.
85. Grundriss der Kailasa-Grotte zu Ellora 79.
86. Ansicht der Kailasa-Grotte 80.
87. Kapitäl zu Ellora 80.
88. Pfeiler zu Ellora 80.
89. Pagode von Tiruvalur 81.
90. Pagode von Mahamalaipur 81.
91. Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu 82.
92. Relief von Mahamalaipur 83.
93. Relief vom Kailasa zu Ellora 84.
94. Tempel von Payach 85.
95. Tempel von Boro Budor 87.
96. Chinesischer Tempel 88.
97. Mauerwerk bei Missolonghi 95.
98. Vom Löwenthor zu Mykenä 96.
99. Schatzhaus des Atreus. Grundriss und Durchschnitt 97.
100. Details vom Schatzhaus des Atreus. 98.
101. Wiederhergestellte Säule vom Schatzhaus des Atreus 98.
102. Goldene Maske aus dem vierten Grabe zu Mykenä 99.
103. Goldnes Diadem aus dem dritten Grabe in Mykenä 100.
104. Fünfzehn goldne Knöpfe aus dem ersten Grabe zu Mykenä 101.
105. Goldblatt mit Schmetterling. Mykenä 102.
106. Goldblatt mit Tintenfisch. Mykenä 102.
107. Goldene Weinkanne. Mykenä 103.
108. Grundriss des Theseustempels zu Athen 104.
109. Querdurchschnitt des grossen Tempels zu Pästum 105.
110. Dorische Ordnung. Vom Theseustempel zu Athen 106.
111. Antenkapitäl vom Theseustempel 107.

Fig.
112. Ionische Ordnung. Vom Athenetempel zu Priene 109.
113. Attisch-ionische Ordnung. Vom Erechtheion zu Athen 110.
114. Vom Monument des Lysikrates zu Athen 111.
115. Der mittlere Burgtempel zu Selinunt 113.
116. Zeustempel zu Agrigent 113.
117. Tempelrest zu Agrigent 114.
118. Grundriss des Poseidontempels zu Pästum 114.
119. Innenansicht des Poseidontempels zu Pästum 115.
120. Tempelrest zu Korinth 116.
121. Grundriss des Artemistempels zu Ephesus 117.
122. Ansicht des Parthenon 118.
123. Grundriss des Parthenon 119.
124. Vom Parthenon 120.
125. Grundriss der Propyläen 121.
126. Grundriss des Erechtheions 121.
127. Nordwestliche Ansicht des Erechtheions 122.
128. Die Akropolis von Athen, restaurirt 123.
129. Restaurirte Ansicht des Zeustempels zu Olympia 124.
130. Denkmal des Lysikrates zu Athen 125.
131. Theater zu Segesta 126.
132. Pfeilerkapitäl vom Apollotempel zu Milet 127.
133. Relief vom Tempel zu Assos. Louvre 134.
134. Metope von Selinunt 135.
135. Apollo von Tenea 135.
136. Grabpfeiler des Aristion. Athen 135.
137. Vom Harpyienmonument zu Xanthos. Brit. Museum 136.
138. Relief von Thasos. Paris 137.
139. Nachbildung der Tyrannenmörder zu Athen 138.
140. Statuen vom Westgiebel des Tempels zu Aegina. München 139.
141. Diskobol nach Myron 140.
142. Marsyas nach Myron 141.
143. Münzen von Elis. (Nach Overbeck.) 144.
144. Zeusbüste von Otricoli. Vatican 145.
145. Juno Ludovisi; vielleicht nach Alkamenes 147.
146. Nike des Päonios, aus Olympia 148.
147. Relief von Eleusis 149.
148. Vom Fries des Theseustempels 150.
149. Weibl. Figur vom östl. Parthenongiebel. London 151.
150. Theseus (Dionysos ?) vom östlichen Parthenongiebel. London 152.
151. Methope vom Parthenon 153.
152. Vom Fries des Parthenon 154.

Fig.
153. Vom Fries des Parthenon 155.
154. Vom Fries des Parthenon 155.
155. Venus von Melos. Louvre 156.
156. Karyatide vom Erechtheion 157.
157. Vom Fries am Tempel der Nike Apteros 158.
158. Hera; vielleicht nach Polyklet. Neapel 159.
159. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London 160.
160. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London 160.
161. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London 161.
162. Eirene nach Kephisodot. München. 162.
163. Satyr nach Praxiteles 164.
164. Von der Brüstung des Niketempels. 165.
165. Kopf der Niobe. Florenz 166.
166. Vom Mausoleum zu Halicarnass 167.
167. Apoxyomenos nach Lysippos 168.
168. Statue des Sophokles 168.
169. Gruppe des Laokoon. Vatikan 171.
170. Der sterbende Gallier. Capitol 173.
171. Apollo vom Belvedere 174.
172. Proben griechischer Münzen 176.
173. Wandgemälde von Pästum 180.
174. Medea. Wandgemälde von Pompeji. 181.
175. Dodwell'sche Vase zu München 182.
176. Griechische Vasen des ältesten Styles. 182.
177. Vasen des schönen und reichen Styles 183.
178. Restaurirte Ansicht des etruskischen Tempels (nach Semper) 185.
179. Von einer Grabfaçade zu Norchia 186.
180. Grabkammer bei Cervetri 187.
181. Grabkammer bei Corneto 188.
182. Grabfaçade zu Castellaccio 189.
183. Rednerstatue zu Florenz 190.
184. Etruskisches Grabrelief 191.
185. Etruskische Wandmalerei 191.
186. Etruskische Spiegel 192.
187. Korinthisches Kapitäl 197.
188. Composita-Kapitäl 197.
189. Dorische Ordnung bei den Römern 198.
190. Korinthisches Kranzgesims vom Bogen des Titus 198.
191. Basilica zu Pompeji. Grundriss 199.
192. Vom Vestatempel zu Tivoli 199.
193. Grundriss des Vestatempels zu Tivoli 200.
194. Durchschnitt des Pantheons (nach Adler) 201.
195. Maison quarrée zu Nimes 203.
196. Kleines Theater zu Pompeji 204.

Fig.
197. Durchschnitt vom Hause des Pansa in Pompeji 205.
198. Saal im sogenannten Hause des Sallust zu Pompeji 205.
199. Durchschnitt und Theil vom Aufriss des Colosseums 206.
200. Aussenansicht des Colosseums 207.
201. Bogen des Titus 208.
202. Vestatempel zu Rom 210.
203. Thermen des Diocletian 212.
204. Porte d'Arroux zu Autun 213.
205. Grabfaçade zu Petra 214.
206. Karyatide des Vatikans 216.
207. Der ruhende Nil. Vatikan 217.
208. Römische Togafiguren 218.
209. Pudicitia des Vatikans 219.
210. Marmorstatue des Augustus. Vatikan 220.
211. Römische Kaiserbüsten 221.
212. Von der Trajanssäule 221.
213. Von der Trajanssäule 222.
214. Von der Basis der Säule des Antonius Pius 223.
215. Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin 224.
216. Sarkophag des Capitolin. Museums 224.
217. Der Abschied des Achill von der Briseis. Wandbild aus Pompeji 226.
218. Genrebild aus Pompeji 227.
219. Griechische Preisvasen 230.
220. Griechische Amphoren und Krateren 231.
221. Griechische Trinkhörner 231.
222. Römische Marmorgefässe 232.
223. Antike Dreifüsse und Räucherbecken 233.
224. Antike Kandelaber in Erz und Marmor 234.
225. Antiker Goldschmuck 235.
226. Römische Rüstungen 235.
227. Grundriss von S. Paolo zu Rom 242.
228. Inneres von S. Paolo zu Rom 243.
229. Frühere Petersbasilica in Rom. Grundriss 245.
230. San Clemente in Rom 246.
231. Baptisterium des Laterans 247.
232. S. Vitale, Ravenna, Rotunde. Erdgeschoss 248.
233. S. Vitale, Ravenna, Presbyterium. Erdgeschoss 248.
234. Innere Ansicht von S. Vitale 249.
235. Grundriss von S. Vitale 250.
236. Basilica zu Tafkha 251.
237. Gebäudegruppe von Djebel Riha 253.
238. Kapitäl der Sophienkirche 254.
239. Gruudriss der Sophienkirche 255.
240. Sophienkirche zu Constantinopel 256.
241. Chorseite der Muttergotteskirche zu Constantinopel 258.

Fig.
242. Münster zu Aachen 260.
243. Altchristliche Lampen und Gläser 262.
244. Wandgemälde aus den Katakomben von S. Calixtus 264.
245. Sarkophag des Junius Bassus. Rom 265.
246. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand 266.
247. Ananias und Saphira. Elfenbeintafel zu Brescia 266.
248. Aus den Katakomben von S. Agnese 267.
249. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom 270.
250. Von den Mosaiken aus S. Vitale zu Ravenna 272.
251. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche 274.
252. Kathedra des Bischofs Maximianus. Ravenna 276.
253. Kaiser Lothar und Karl der Dicke. Fränkische Miniaturen 277.
254. Irisches Miniaturbild 278.
255. Krone des h. Stephan. Buda-Pest 279.
256. Germanische Nadeln und Spangen. 280.
257. Der Sessel Dagoberts. Paris 281.
258. Tassilokelch. Kremsmünster 282.
259. Moschee Amru zu Alt-Kairo 286.
260. Moschee zu Tabriz 286.
261. Nische zu Tarragona 287.
262. Aus der Kuba bei Palermo 288.
263. Portal zu Iconium 288.
264. Arkaden der Moschee Amru 289.
265. Aus der Moschee Ibn Tulun 290.
266. Grundriss der Zisa 291.
267. Grundriss der Moschee zu Cordova 292.
268. Durchschnitt aus der Moschee zu Cordova 293.
269. Giralda zu Sevilla 294.
270. Grundriss der Alhambra 294.
271. Halle der Abencerragen in der Alhambra 295.
272. Kapitäl aus der Alhambra 296.
273. Bogensaum aus der Alhambra 297.
274. Portal der Moschee zu Ispahan 299.
275. Ansicht der grossen Moschee zu Delhi 300.
276. Kathedrale zu Ani 302.
277. Kirche Wasili-Blagennoi zu Moskau 303.
278. Kirche von Monreale 306.
279. S. Godehard zu Hildesheim 307.
280. Dom zu Gurk 307.
281. Kirche zu Huysburg 308.
282. Aus der Kathedrale von Peterborough 309.

Fig.
283. Säulenbasis aus dem Dom von Parenzo 310.
284. Würfelkapitäl des Doms zu Gurk 310.
285. Kelchkapitäle der Kirche zu Horpácz 311.
286. Pfeiler aus der Kirche zu Thalbürgel 311.
287. Rundbogenfries der Kirche zu Wiener Neustadt 312.
288. Façade der Kirche zu St. Ják 313.
289. Dom zu Worms (nach Dollinger) 314.
290. Romanisches Pflanzenornament 315.
291. Romanisches Linearornament 316.
292. Baptisterium zu Parma 317.
293. Baptisterium zu Asti 317.
294. Portal zu Heilsbronn 319.
295. Kapitäle von Heiligenkreuz 320.
296. Fenster vom Dom zu Münster 321.
297. Von der Kirche zu Gelnhausen 322.
298. Oestlicher Aufriss des Doms zu Mainz 324.
299. Innere Ansicht des Doms zu Speier 325.
300. S. Aposteln zu Köln. (Nach Dollinger) 327.
301. Dom zu Limburg. Innenansicht 329.
302. Kreuzgang zu Königslutter 330.
303. Abteikirche Murbach 332.
304. Kirche zu Trebitsch. Querdurchschnitt 333.
305. Portal von St. Ják 335.
306. Klosterkirche zu Jerichow. (Nach Adler) 336.
307. Grundriss des Doms zu Pisa 338.
308. S. Micchele in Lucca 339.
309. Baptisterium zu Florenz 340.
310. Vom Dom zu Palermo. Apsis 341.
311. Grundriss von S. Marco zu Venedig 342.
312. S. Marco zu Venedig 343.
313. Dom zu Modena. Chorseite. (Nach Nohl) 344.
314. Grundriss der Abteikirche zu Conques 346.
315. S. Sernin zu Toulouse. Innenansicht 347.
316. Notre-Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt 348.
317. S. Front zu Périgueux 349.
318. Grundriss von S. Trinité in Caen 350.
319. S. Etienne zu Caen 351.
320. Aus der Kirche von Waltham 352.
321. Grundriss der Kathedrale zu Peterborough 353.
322. Querschiff der Kathedrale zu Peterborough 353.
323. Dom zu Rhibe. Querschnitt 354.
324. Dom zu Viborg. Krypta 355.
325. Kirche zu Kallundborg 356.

Fig.
326. Thür der Kirche zu Valthiofstad auf Island 357.
327. Dom zu Lund. Aeusseres 358.
328. Grundriss der Kirche zu Borgund 358.
329. Kirche zu Borgund 359.
330. Portal der Kirche zu Tind 360.
331. S. Isidoro zu Leon 361.
332. Grundriss von S. Millan zu Segovia 362.
333. Kuppelthurm der Kathedrale von Salamanca 363.
334. Elfenbeinrelief zu Paris 367.
335. Reliefs an einem Jagdhorn zu Prag 368.
336. Grabplatte Rudolfs von Schwaben. Merseburg 366.
337. Relief vom Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich 370.
338. Vom Leuchter im Dom zu Prag 371.
339. Relief aus der Kirche zu Gröningen 372.
340. Relief aus der Kirche zu Wechselburg 373.
341. Statue vom Hauptportal der Kathedrale zu Chartres 374.

Fig.
342. Vom Verduner Altar zu Kloster-Neuburg 375.
343. Wundererscheinung bei Christi Geburt. Aus der Handschrift des Werner von Tegernsee 377.
344. Dido und Aeneas. Aus der Handschrift der Eneidt 378.
345. Wandgemälde von St. Savin 379.
346. Wandgemälde von Schwarzrheindorf 380.
347. Aus der Nicolaikapelle zu Soest 381.
348. Von der Decke in S. Michael zu Hildesheim 382.
349. Die Evangelisten Johannes und Lucas, Relief aus Aquileja 383.
350. Relief von der Kanzel zu Pisa, von Nicola Pisano 384.
351. Von der Kanzel zu Siena, von Nicola Pisano 385.
352. Mosaiken aus dem Querschiff des Domes von Monreale 387.
353. Von Cimabue's Madonnenbilde in S. Maria Novella 388.
354. Madonna von Guido da Siena 389.
355. Aus Duccio's Bilde im Dom von Siena 390.

Zweiter Band.

Fig.
356. System der Kathedrale von Amiens 5.
357. Grundriss d. Kathedrale v. Amiens 5.
358. Einfacher gothischer Pfeiler 6.
359. Pfeiler aus dem Kölner Dom 6.
360. Kapitäl aus dem Kölner Dom 6.
361. Gothisches Laubwerk 7.
362. Gewölbrippen der Ste. Chapelle zu Paris 7.
363. Quergurt aus dem Chor des Kölner Domes. Durchschnitt 8.
364. Fenster der Ste. Chapelle zu Paris 8.
365. Fenstermaaswerk der entwickelten Gothik 8.
366. Münster zu Strassburg. (Nach Dollinger) 9.
367. Gothischer Strebepfeiler 10.
368. Strebebogen der Kathedrale zu Amiens 10.
369. Wimperge von der Kathedrale zu Rouen 11.
370. Thurm von Saint-Nicaise z. Reims 12.
371. Portal vom Kölner Dom 13.
372. Pfeiler der Kathedrale zu Laon 15.

Fig.
373. Façade d. Kathedrale v. Rheims 16.
374. Inneres der Kathedrale von Beauvais 17.
375. Rathhaus zu Oudenarde 19.
376. Grundriss der Liebfrauenkirche in Trier 21.
377. Grundriss der Elisabethkirche in Marburg 21.
378. Grundriss des Kölner Doms 22.
379. Inneres der Marienkirche zu Mühlhausen 23.
380. Façade der Frauenkirche zu Esslingen 24.
381. Giebel von S. Stephan zu Wien 25.
382. Rathhaus zu Münster 26.
383. Halle des Artushofes zu Danzig 27.
384. Grundriss der Kathedrale von Salisbury 29.
385. Inneres System der Kathedrale zu Wells 30.
386. Inneres System der Kathedrale zu Worcester 30.
387. Façade d. Kathedrale v. Salisbury 31.

Fig.
388. Kathedrale zu Exeter. Fenster und Pfeiler 32.
389. Kathedrale zu York. Pfeiler 32.
390. Aus der Kapelle Heinrichs VII. in Westminster 32.
391. Dom zu Drontheim 33.
392. Peterskirche in Malmoe. Grundriss 34.
393. Dom zu Aarhuus 35.
394. Grundriss des Doms von Florenz 36.
395. Ansicht des Doms von Siena 37.
396. Façade des Doms von Orvieto 38.
397. Grundriss von S. Petronio zu Bologna 39.
398. Vom Palazzo Buonsignori z. Siena 40.
399. Cà Doro in Venedig 41.
400. Kathedrale v. Barcelona. Inneres 42.
401. Kathedrale von Gerona 44.
402. Nördliches Seitenportal an Notre-Dame zu Paris 47.
403. Christus v. d. Kathedrale z. Amiens 48.
404. Reliefgestalten von der Kathedrale zu Rheims 49.
405. Statuen vom Münster z. Strassburg 50.
406. Jüngstes Gericht von der Frauenkirche zu Esslingen 51.
407. Grabmal des Erzbischofs von Aspelt im Dom zu Mainz 52.
408. Grabmal Herzog Heinrichs IV. zu Breslau 53.
409. Musizirender Engel von einer Grabplatte zu Schwerin 54.
410. Kopf eines Bischofs von einer Grabplatte zu Schwerin 54.
411. Wandgemälde zu Brauweiler 57.
412. Aus der Legende der h. Clara. Glasgemälde von Königsfelden 58.
413. Miniatur aus der Mannessischen Handschrift 59.
414. Randzeichnungen aus einer Bibel zu Stuttgart 60.
415. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg 62.
416. Die Jungfrau von Rosenhag, von Meister Stephan. Köln 63.
417. Kain und Abel. Relief vom Dom zu Orvieto 65.
418. Relief v. Südportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano 66.
419. Vermählung Mariä. Von Orcagna. (Nach Perikins) 67.
420. Giotto, Heimsuchung. Arena 69.
421. Von den Gemälden Giotto's in S. Maria dell' Arena zu Padua 71.
422. Darbringung im Tempel. Unterkirche zu Assisi 72.
423. Wandgemälde von Spinello Aretino. S. Miniato 73.
424. Gruppe der Bettler aus dem Triumph des Todes, angebl. von Orcagna 74.

Fig.
425. Krönung der Jungfrau Maria von Fiesole 76.
426. Von den Fresken Fiesole's in der Kapelle Nikolaus V. Vatikan 77.
427. Die Oelung. Gemälde in der Incoronata zu Neapel 78.
428. Cappella Pazzi zu Florenz 92.
429. Palazzo Strozzi zu Florenz 93.
430. Façade vom Palazzo Ruccellai 94.
431. Hof von Pal. Gondi zu Florenz 95.
432. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig 96.
433. S. Maria delle Grazie zu Mailand 97.
434. Pal. Communale zu Brescia 98.
435. Hof der Cancelleria zu Rom 100.
436. Hof des Pal. Massimi zu Rom 101.
437. Pal. Bevilacqua zu Verona 103.
438. Inneres der Peterskirche zu Rom 105.
439. Hof von Pal. Sauli in Genua 107.
440. Pal. Pesaro zu Venedig 108.
441. Chor von S. Pierre in Caen 110.
442. Schloss Chenonceau 111.
443. Von der Hoffaçade des Louvre zu Paris 112.
444. Erker am Schloss zu Torgau 116.
445. Schloss Gottesau 117.
446. Schlosshof zu Schalaburg 118.
447. Rathhaus zu Altenburg 120.
448. Friedrichsbau am Schloss zu Heidelberg 122.
449. Von Ghiberti's Haupthüre des Baptisteriums zu Florenz 125.
450. Madonna von Luca della Robbia 126.
451. Relief aus S. Antonio zu Padua von Donatello 127.
452. Verkündigung. Von Donatello 129.
453. Reiterbild Colleoni's in Venedig 130.
454. Relief von Benedetto da Majano. S. Croce, Florenz 131.
455. Relief von Tullio Lombardo. S. Antonio, Padua 133.
456. Von Masaccio's Fresken in S. Maria del Carmine. Florenz 137.
457. Von Masaccio's Fresken in der Kapelle Brancacci. Florenz 138.
458. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Filippo Lippi. Prato 139.
459. Die Töchter Jethro's am Brunnen. Von Botticelli. Rom 140.
460. Petrus und Paulus vor dem Proconsul. Von Filippino Lippi. Florenz 141.
461. Aus Noah's Geschichte. Von Benozzo Gozzoli. Pisa 143.
462. Petrus und Andreas zum Apostelamt berufen. Von Dom. Ghirlandajo. Rom 144.
463. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Dom. Ghirlandajo. Florenz 145.

Fig.
464. Moses, die letzte Ansprache an sein Volk haltend. Von Signorelli. Rom 146.
465. Aus dem jüngsten Gericht. Von Signorelli. Orvieto 147.
466. S. Jacobus heilt den Blinden. Von Mantegna. Padua 149.
467. Christus von Engeln beklagt. Von Mantegna (?). Berlin 151.
468. Krönung der Maria. Von Borgognone. Mailand 153.
469. Thronende Madonna, von Giov. Bellini. Venedig. Akademie 155.
470. Madonna, von Alvise Vivarini. Redentore zu Venedig 157.
471. Thronende Madonna von Bartol. Montagna. Brera 159.
472. Madonna von P. Perugino 161.
473. Madonna von Fr. Francia 163.
474. Die Taufe Christi, von Andrea Sansovino 168.
475. Moses, von Michelangelo 171.
476. Sklave, von Michelangelo 173.
477. Grabmal Giuliano's de Medici, von Michelangelo 174.
478. Medaillen auf Franz I. und Papst Clemens VII., von B. Cellini 175.
479. Von Riccio's Kandelaber in S. Antonio zu Padua 177.
480. Relief von der Bronzethür des Jacopo Sansovino in S. Marco 178.
481. Christuskopf Lionardo's. Brera 183.
482. Gruppe aus dem Abendmahl Lionardo's da Vinci. Mailand 184.
483. Heilige Familie, nach Lionardo. Louvre 186.
484. Lionardo's Vierge au basrelief 187.
485. Madonna von Luini. Mailand 189.
486. Aus der Himmelfahrt Mariä, von G. Ferrari. Vercelli 190.
487. Kopf der Roxane. Von Soddoma.
488. Die Verzückung der h. Katharina. Von Soddoma 193.
489. Michelangelo's Carton der badenden Soldaten 195.
490. Die persische Sibylle von Michelangelo 196.
491. Erschaffung des Lichtes. Von Michelangelo 197.
492. Gottvater. Von Michelangelo 198.
493. Gruppe der Vorfahren Mariä. Von Michelangelo 199.
494. Auferweckung des Lazarus. Von Sebastian del Piombo 201.
495. Die Kreuzabnahme, von Fra Bartolomeo 203.
496. Andrea del Sarto. Caritas. Aus dem Louvre 205.
497. Rafael's Sposalizio 208.
498. Rafael's „belle jardinière“. Louvre 210.

Fig.
499. Gruppe aus dem Brand im Borgo, von Rafael 213.
500. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Aus Rafael's Tapeten 214.
501. Rafael, Paulus zu Lystra 215.
502. Rafaelische Verzierungen aus den Loggien des Vatikans 216.
503. Aufschwebende Psyche, von Rafael 217.
504. Vierge au diadème, von Rafael. Louvre 218.
505. Rafael's h. Cäcilia. Bologna 219.
506. Verklärung Christi, von Rafael 221.
507. Entführung der Helena. Giulio Romano. Mantua 223.
508. Madonna della Scodella. Correggio. Museum zu Parma 226.
509. Jupiter und Antiope. Correggio. Louvre 228.
510. Das Concert von Giorgione. Galerie Pitti 230.
511. S. Barbara von Palma Vecchio 231.
512. Petrus Martyr. Von Tizian 232.
513. Madonna mit Heiligen von Tizian. Galerie zu Dresden 234.
514. Himmlische und irdische Liebe von Tizian. Rom 235.
515. Venus von Tizian 236.
516. Heilige Familie von Moretto. Museum zu Berlin 238.
517. Allegorisches Bild von Tintoretto 240.
518. Aus der Anbetung der Könige, von Paolo Veronese. Dresdener Galerie 242.
519. Aus dem Rosenkranz von Veit Stoss 246.
520. Von den Chorstühlen Jörg Syrlin's. Ulm 247.
521. Statuen aus der Stiftskirche in Stuttgart 249.
522. Sechstes Stationsbild Krafft's. (Nach Wanderer) 250.
523. Detail aus dem Passionsbilde Krafft's. (Nach Wanderer) 251.
524. Relief an der Nürnberger Stadtwaage von M. Krafft 252.
525. P. Vischer's Sebaldusgrab 254.
526. Relief vom Sebaldusgrabe. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen 255.
527. Apostel vom Sebaldusgrab 256.
528. Gottvatter, Maria und Johannes. Aus dem Genter Altar Hubert's van Eyck 266.
529. Die Einsiedler a. d. Genter Bilde 267.
530. Die Verkündigung, von Hubert van Eyck 268.
531. Madonna von Lucca, von Jan van Eyck. Frankfurt 269.

Fig.
532. Altar des Canonicus v. d. Pael in Brügge 270.
533. Verkündigung von P. Cristus. Berlin 271.
534. Rogier van der Weyde. Sibylle und Augustus 273.
535. Martertod der h. Ursula, von Memling, Brügge 274.
536. Aus dem Altarbild Gerhard David's. Rouen. (Nach E. Förster) 276.
537. Die Sippschaft Christi. Von Q. Matsys 278.
538. Christus und der Versucher. Nach Lucas v. Leyden 280.
539. Christus am Kreuz. Von Martin Schongauer 283.
540. Nach einem Stich vom Meister E. S. 1466. 284.
541. Nach einem Stich von Israel von Meckenem 285.
542. Nach einem Stich von Schongauer 286.
543. Die Engel mit dem Schweisstuch der Veronica. Von Zeitblom 287.
544. Geburt Christi, von Zeitblom. Sigmaringen 288.
545. Christi Geburt, von M. Schaffner. Sigmaringen 289.
546. S. Barbara und Elisabeth, von Holbein d. ä. München 291.
547. Christi Geburt, von Wohlgemuth. Zwickau 293
548. S. Michaels Kampf mit dem Drachen. Von Dürer 296.
549. Himmelfahrt Mariä. Von Dürer. Frankfurt 298.
550. Titelbild der Grossen Passion Dürer's 300.
551. Aus Dürer's Grosser Passion 301.
552. Mariä Geburt, von Dürer 302.
553. Thronende Maria. Holzschnitt von 1518. Von Dürer 303.
554. Ritter, Tod und Teufel. Von Albr. Dürer 306.
555. Christi Verspottung. Von Holbein 307.
556. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, von Holbein. Darmstadt 308.
557. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, nach Holbein. Dresden 309.
558. Holbein's Madonna v. Solothurn 310.
559. Sauls und Samuels Begegnung. Von Holbein 311.
560. Aus Holbein's Todtentanz 313.
561. Berittener Landsknecht. Nach einem Stich von Barthel Beham 315.
562. Madonna, von L. Cranach. (Nach Schuchardt) 317.

Fig.
563. Gruppe aus einem Gemälde Cranach's in Schuchardt's Besitz 318.
564. Der grosse Christoph. Nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach 319.
565. Apollo und Daphne, von Bernini 323.
566. Statue Graf Eberhard's des Milden, in der Stiftskirche zu Stuttgart 324.
567. Maske eines sterbenden Kriegers, von Schlüter 325.
568. Reiterstatue des grossen Kurfürsten, von A. Schlüter 326.
569. Venus und Mars, von Annibale Caracci 328.
570. Der h. Nilus heilt den besessenen Knaben. Domenichino 329.
571. Heilige Cäcilia, von Domenichino 330.
572. Magdalena aus Pal. Colonna zu Rom, von G. Reni 331.
573. Hagars Verstossung, von Guercino 332.
574. Falsche Spieler, von Caravaggio 333.
575. Weibliches Portrait. Von Velasquez 335.
576. Aus Murillo's Moses, zu Sevilla 337.
577. Murillo's h. Johannes. Museum zu Madrid 338.
578. Christus und die beiden Schächer am Kreuz. Rubens. Antwerpen 341.
579. Satyrn u. Nymphen, von Rubens 342.
580. Kinderscene von Rubens. Museum in Berlin 343.
581. Die drei bussfertigen Sünder, von Van Dyck 344.
582. Die Kinder Karl's I. in der Dresdner Galerie, von Van Dyck 345.
583. Singende Knaben, von Fr. Hals. Cassel 347.
584. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt 349.
585. Die Staalmeister, von Rembrandt. Amsterdam 351.
586. Moses am Brunnen, von Nicolas Poussin 353.
587. Genrebild, von Teniers. Galerie von Madrid 355.
588. Schenkscene, von A. van Ostade. Cassel 356.
589. Die lustige Wirthschaft, von Jan Steen. Belvedere in Wien 357.
590. Die Lautenspielerin, von Terburg. Cassel 359.
591. Genrebild, von G. Dou. Belvedere zu Wien 360.
592. Geflügelhändlerin, von Metzu. Dresden 361.
593. Landschaft, von Claude Lorrain 364.
594. Landschaft, von Jacob Ruisdael 367.

EINLEITUNG.

Ursprung und Anfänge der Kunst.

Aus der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen strebt der Mensch nach Erkenntniss der geistigen Gesetze, die den innern Zusammenhang bedingen. Nur im Verständniss der tiefen Nothwendigkeit eines solchen weiss er in der scheinbaren Willkür des Einzelnen Ruhe und Klarheit des Ueberblicks zu behaupten, in der Reihenfolge von Lebensformen, wie sie die Geschichte der Menschheit bietet, die fortschreitende Entwicklung der Idee, des geistigen Inhalts zu erfassen. Wenn irgendwo, so ist dies auf dem Gebiete der Kunst unerlässlich, da in ihren Werken der Charakter der Völker und der Zeiten zur verklärten sinnlichen Erscheinung gelangt. Die Frage nach dem Ursprunge der Kunst ist daher eine naheliegende.

Dieser Ursprung ist aber nicht so leicht nachzuweisen, weil er überall, wenn auch oft durch die Erzeugnisse späterer Kultur verwischt, in ähnlicher Weise stattgefunden hat, wie er noch jeden Tag bei unentwickelten Völkern angetroffen wird. Die Zeit dieses Entstehens ist also ebenso wenig fest zu bestimmen, wie der Ort. Für das eine Volk hat die Geburtsstunde der Kunst vor Jahrtausenden geschlagen, für das andere ist sie noch nicht gekommen. Nur so viel ist gewiss, dass in den ersten Regungen des Triebes zur Kunst unter allen Zonen wie zu allen Zeiten eine merkwürdige Uebereinstimmung beobachtet wird. Es ist die ursprüngliche Universalsprache der Menschheit, deren Spuren wir auf den Inseln der Südsee, wie an den Gestaden des Mississippi, bei den alten Kelten und Skandinaviern, wie bei den Helden Homers und im Innern Asiens begegnen; nur kommt diese Sprache nicht über das erste Stammeln hinaus. Der Mensch liegt noch zu sehr in den Fesseln der umgebenden Natur, wagt noch zu wenig über ihre nächsten Bedingungen hinauszugehen, als dass er sich zu Gebilden von individueller Freiheit erheben könnte. Daher tragen diese primitivsten Werke mehr das Gepräge allgemeiner Naturnothwendigkeit, als den Stempel geistig bewussten Schaffens. Je weiter die Menschheit im Laufe der Zeiten fortschreitet auf der Bahn der Entwicklung, desto schärfer treten die Unterschiede der Einzelnen hervor, desto reicher wird die Fülle mannichfach besondrer Charaktere.

Die einfachste Urform, welche der erwachende Trieb zur Kunst hervorbringt, ist der künstlich aufgeworfene Hügel (tumulus), der die Grabstätte eines gefallenen Helden bezeichnet. Man findet solche Denkmale bei allen alten Völkern in den mannichfachsten Abstufungen. Bisweilen erreichen dieselben eine bedeutende

Ausdehnung, wie die Grabhügel von Lydien oder jenes Altun-Obo genannte Denkmal in der Krim bei Kertsch, welches bei 100 Fuss Höhe 150 Fuss Durchmesser hat und eine 60 Fuss hohe, 10 Fuss lange und 3—4 Fuss breite Grabkammer umschliesst. (Fig. 1.) Diese Grabkammern wurden durch grosse Steine in fester Fügung gebildet, um das Innere gegen den Druck der aufgeschütteten Erde zu schützen. Ebenso erhielten diese Denkmale oft, wie in unserem Beispiel, eine

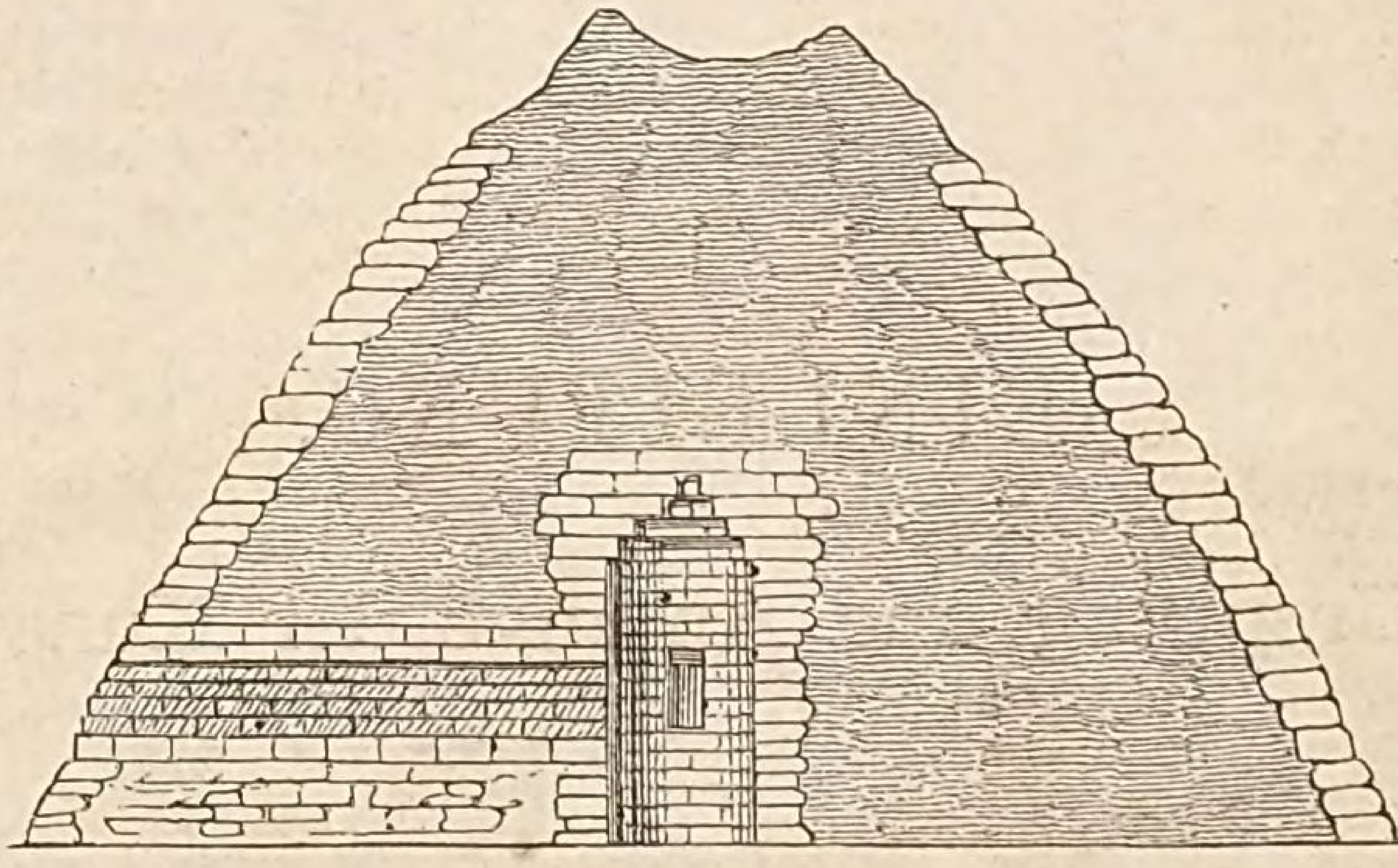


Fig. 1. Grabhügel bei Kertsch.

äussere Bekleidung mit Steinblöcken. In andren Fällen erhebt sich auf der Gedächtnissstelle ein mächtiger, durch vereinte Anstrengung Vieler aufgerichteter Steinblock (Menhir), roh, wie das Gebirge ihn liefert oder urweltliche Fluthen ihn zurückgelassen haben. Hier unterscheidet sich das Menschenwerk kaum von den zufälligen Bildungen der Natur: nur die inneren Beziehungen, die der Mensch willkürlich damit verknüpft, geben ihm eine Bedeutung. Auch die manchmal zu umfangreichen Denkmalen sich gestaltenden Zusammensetzungen solcher Felsblöcke, die Steinkreise (Kromlech), die Felsgrotten, die tischartigen rohesten Altarformen (Dolmen), die man häufig trifft (Fig. 2), erheben sich kaum über die unterste Stufe.[1] Doch beginnt hier schon, durch die Ausdehnung solcher Anlagen oder die Kolossalität der Steine und die Seltsamkeit ihrer Stellungen und Verbindungen, ein geistiger Eindruck bei ihrem Anschauen sich des Gemüthes zu bemächtigen. Der Schauer des Geheimnissvollen, Gewaltigen, ja selbst des Schreckhaften ergreift uns mit jenem Wehen, durch das die Ahnung der Gottheit in unentwickelten Naturvölkern sich ankündigt. Auch gibt sich hier zuerst ein Streben nach Zusammenhang und Gleichmaass, nach Composition und einer gewissen Harmonie zu erkennen. Zwei oder mehrere gewaltige Steinblöcke werden aufgerichtet, und ein dritter legt sich als erhöhte Platte über sie. Eine Anzahl solcher Verbindungen wird zu einem, ja zu mehreren

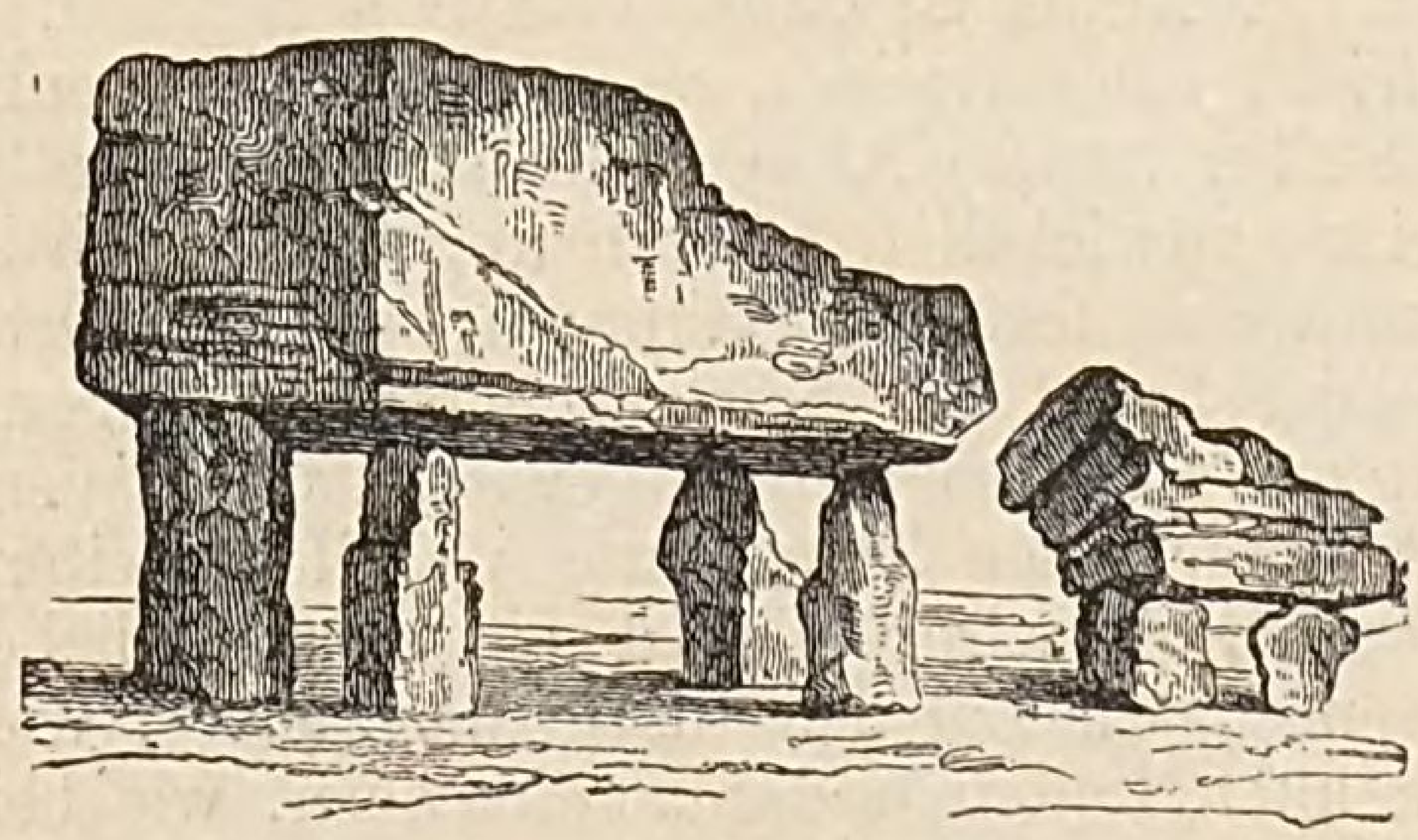


Fig. 2. Keltisches Monument (Dolmen).

[1] Vgl. Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges etc. (Stuttgart. Ebner und Seubert. 2. Aufl., sowie die kürzlich begonnene, abermals erweiterte 3. Aufl.) Taf. 1. und *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

weiten Kreisen an einander gereiht, und der Mittelpunkt des Denkmals bedeutsam hervorgehoben. So die berühmten Steinkreise (Stonehenge) bei Salisbury (Fig. 3).

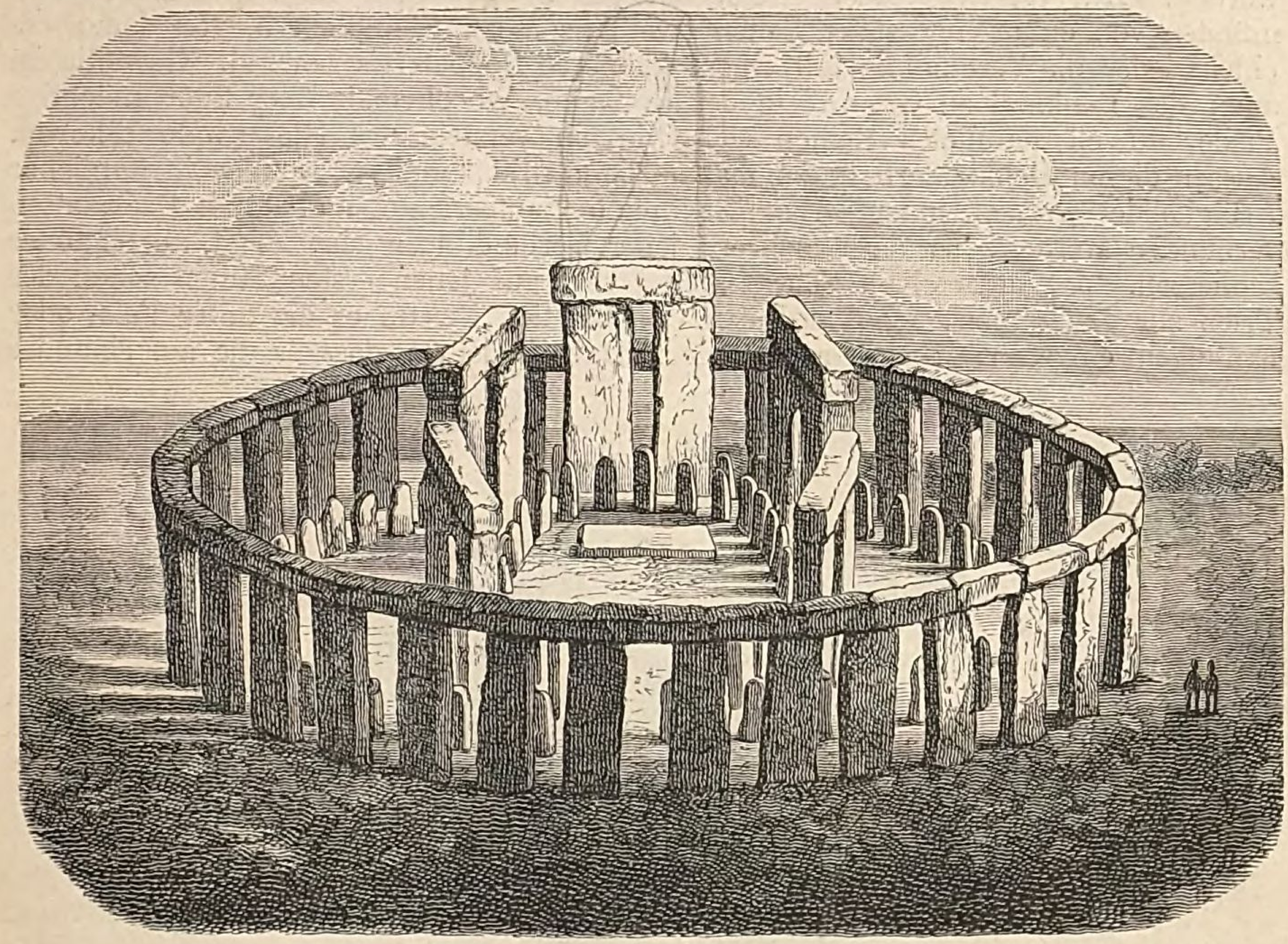


Fig. 3. Stonehenge bei Salisbury, in ursprünglicher Gestalt.

Hier besteht der äussere Kreis aus dreissig Steinpfeilern von etwa 15 Fuss Höhe, die durch eingezapfte Steinbalken verbunden waren. Das Innere zeigte zehn noch

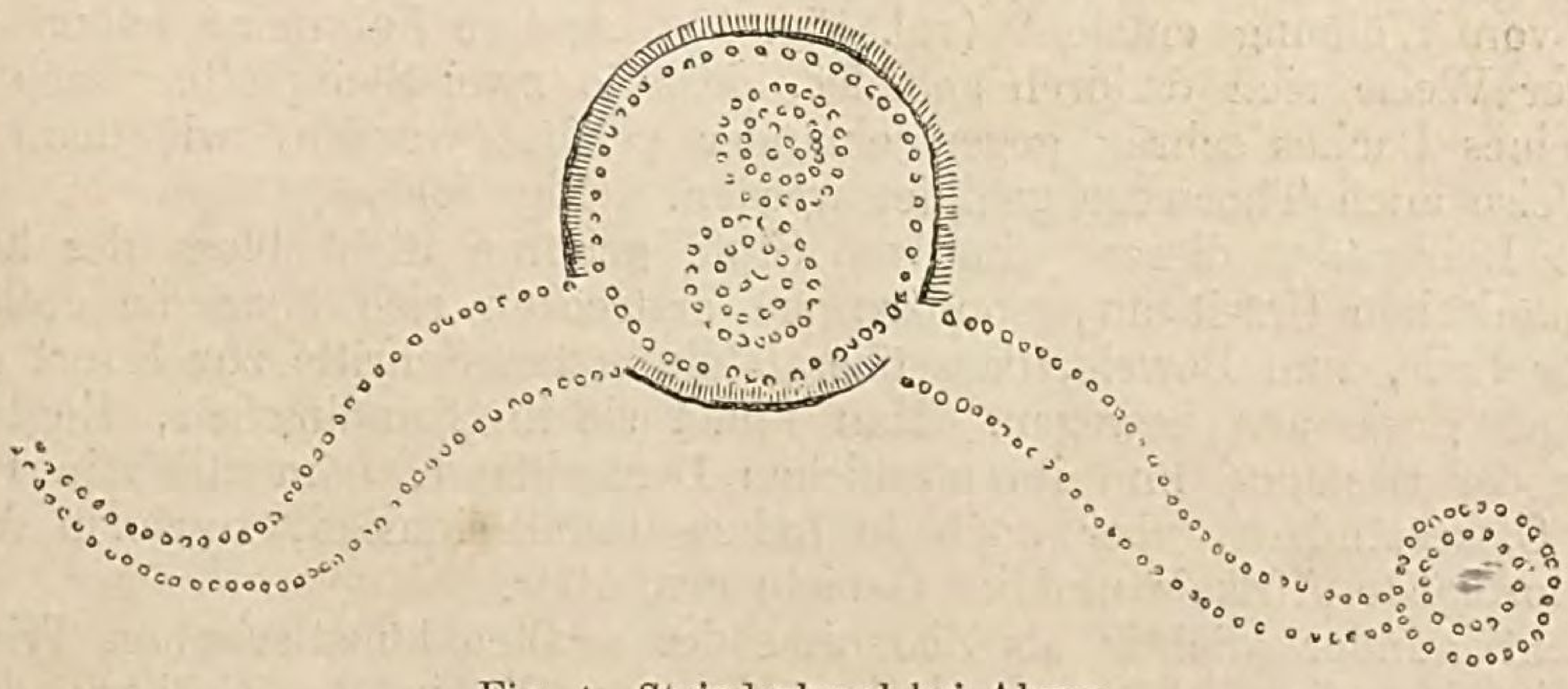


Fig. 4. Steindenkmal bei Abury.

riesigere durch ähnliche Felsblöcke paarweis verbundene Pfeiler; dazwischen zogen sich innen und aussen noch zwei Kreise von kleineren Pfeilern hin. Bisweilen führen Doppelreihen von aufgerichteten Steinen zu der Kultusstätte hin, wie bei

dem grossen Denkmal zu Abury in England, das an Ausdehnung alle anderen übertrifft. Seinen Kern bilden zwei doppelte Steinkreise (Fig. 4), die durch einen grösseren Kreis gemeinsam umschlossen und durch einen tiefen Graben geschützt werden. Auf diesen grossen Kreis, der gegen 1600 Fuss im Durchmesser hat, münden von entgegengesetzten Seiten zwei Alleen von Steinpfeilern, von denen die eine wieder die Verbindung mit einem kleineren Doppelkreis bewirkt. Gewaltig ist auch das Denkmal zu Carnac in der Bretagne, wo ehemals über 2000 mächtige Pfeiler in elf parallelen Reihen sich wie ein versteinerter Riesenwald erhoben. Ausser diesen Denkmälern findet man sodann Grabkammern, welche in ähnlicher Art gebildet werden, indem grosse Steinplatten aufgerichtet und durch Deckplatten verbunden werden, so dass mehrere jener Verbindungen sich dicht an einander schliessen. Ja, noch einen Schritt weiter thut auf jenen ersten Stufen schon der Trieb zur gediegenen, monumentalen Construktion, wenn er die unter Fels- oder Erdhügeln eingeschlossenen Grabkammern dadurch sichert, dass er die auf einander

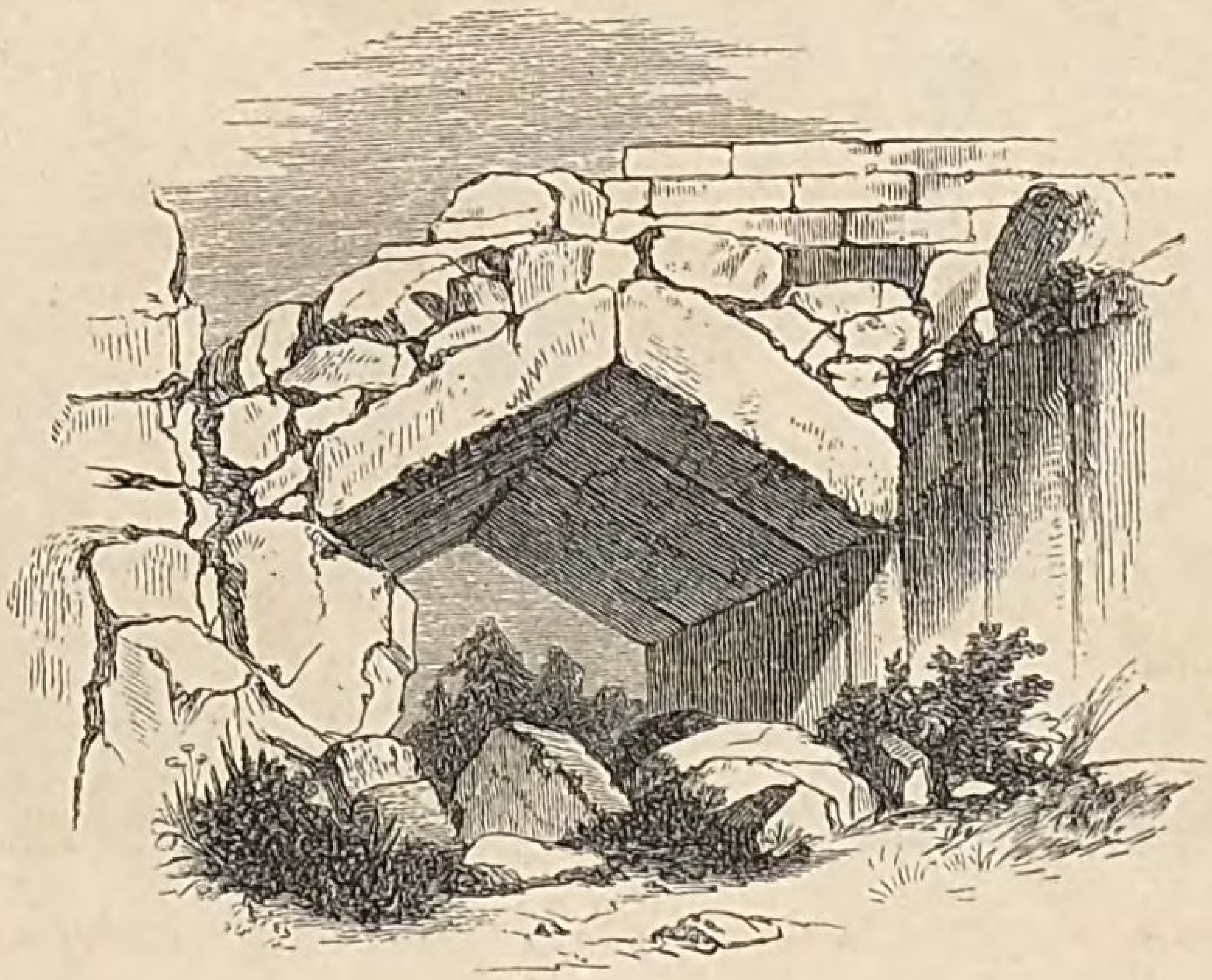


Fig. 5. Thor auf Delos.

gethürmten Steinschichten nach oben immer weiter vorkragen lässt, so dass zuletzt eine Art von Wölbung entsteht (vgl. Fig. 1). Andere Kammern haben in noch einfacherer Weise sich dadurch gebildet, dass je zwei Steinplatten nach Art der Sparren eines Daches schräg gegen einander gelehnt wurden, wie denn in derselben Weise auch Thorwege gebildet werden. (Fig. 5.)

Die Denkmäler dieser primitiven Stufe gehören nicht bloss der keltischen und germanischen Urzeit an, sondern sie erstrecken sich über die entlegensten Theile der Erde, zum Beweis, dass überall die ersten Schritte zur Kunst sich von gleichartiger Basis aus bewegen. Man findet sie in Skandinavien, England und Irland, in der Bretagne und im nördlichen Deutschland, namentlich in Hannover und den Ostseeländern, aber auch in Indien und Kleinasien, sowie in Aegypten, an der Nordküste Afrika's und im Gebiete des Atlas.

Nicht minder wichtig als Zeugnisse des uralten künstlerischen Triebes der Menschheit sind die Gefässe und Geräthe, welche in den Gräbern des nördlichen, mittleren und westlichen Europa's gefunden werden. Die ältesten derselben gehören einer über alle geschichtliche Kunde hinausliegenden Epoche an, welche noch nicht mit der Bereitung der Metalle bekannt war und deshalb ihre ärmlichen Gefässe aus rohem schwärzlichem Thon, ihre Werkzeuge und Waffen aus Feuerstein

mühsam herstellte. Die Kunst hat an den dürftigen Erzeugnissen dieser **Steinperiode** noch keinen Antheil; dennoch ist es von Interesse, die ersten Versuche dieses künstlerisch gestaltenden Triebes zu beobachten, weil sich schon auf diesen frühesten Stufen eine fortschreitende Entwicklung erkennen lässt. In Fig. 6 geben wir eine Zusammenstellung dieser frühesten Geräthe. Zuerst mochte man sich mit den von der Natur dargebotenen Splittern des Feuersteins begnügen, um sie zu Beilen, Aexten und Hämmern zu verwenden. Dann aber suchte man die Formen immer zweckmässiger und mannichfaltiger zu gestalten, indem man die grösseren Steine zerschlug und durch Reiben und Schleifen glättete. So entstanden die primitivsten Formen der Meissel und Beile, wie sie Fig. 6 unter *a*, *b*, *c*, zeigen. Diese befestigte man zuerst mit Bastseilen oder ähnlichen Bändern an den Holzstiel, wie bei *a*, *c*, *e*; dann aber bohrte man in mühsamer Weise

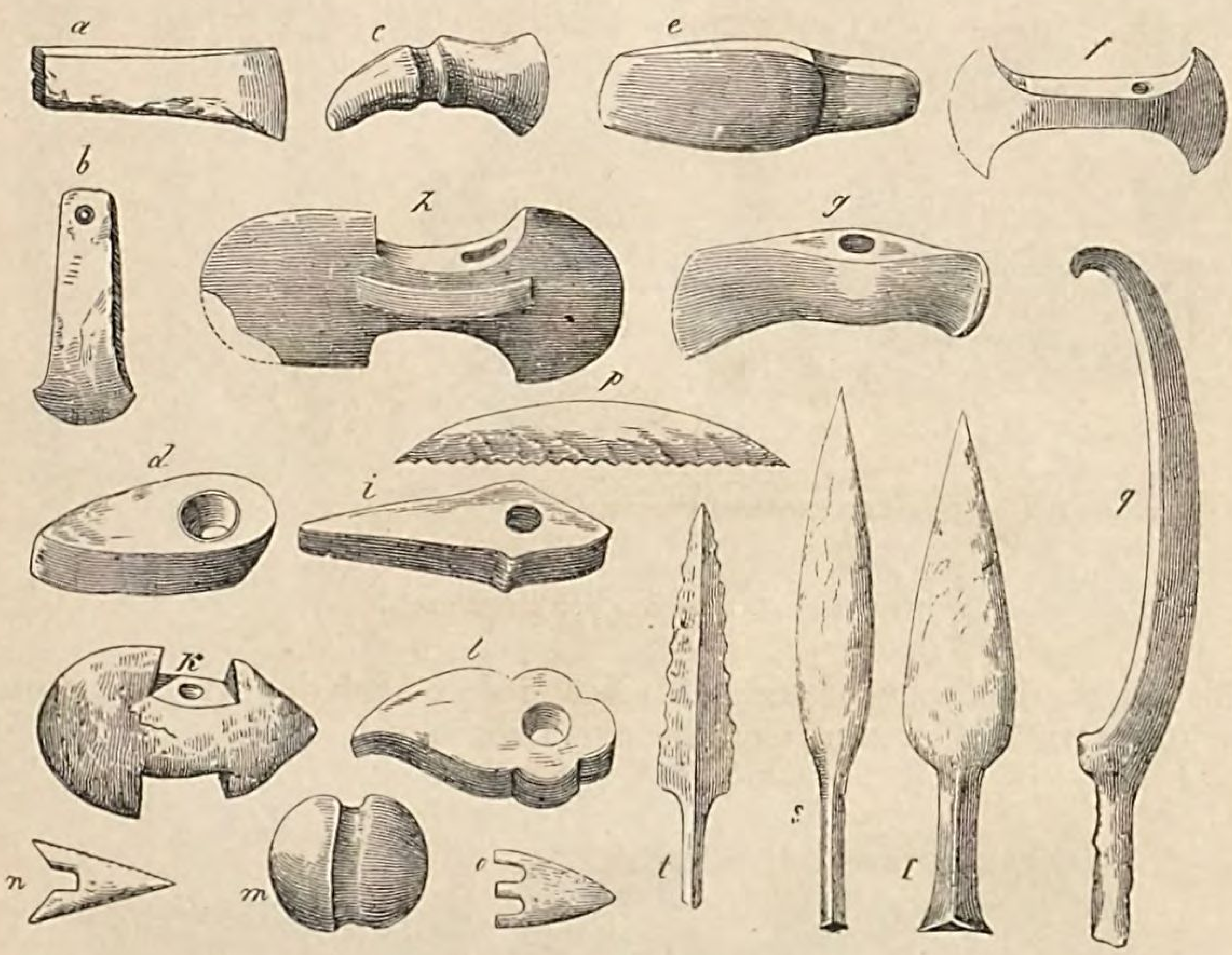


Fig. 6. Werkzeuge und Waffen aus der Steinzeit.

Löcher in die Axt, um sie besser mit dem durchgesteckten Schaft zu verbinden (*b*, *d*, *g*, *i*). Immer mehr entwickelte und verfeinerte sich die Form, indem man namentlich zu Aexten mit doppelter Schneide überging (*f*, *h*, *k*). Dass die meisten dieser Geräthe sowohl als Werkzeuge wie als Waffen dienen konnten, ist selbstverständlich. Rechnen wir dazu noch die Spitzhämmer *d*, *i*, *l*, die sichel- und sägeförmigen Geräthe *p*, *q*, endlich die Lanzen- und Pfeilspitzen *t*, *s*, *r*, *n*, *o*, sowie die Schleuderkugeln *m*, so ist nicht zu verkennen, dass schon auf dieser Stufe die Mannichfaltigkeit der Formen überraschende Aufschlüsse über die menschliche Erfindungskraft gewährt.

Anders gestaltet sich aber das Gepräge der Geräthe und Gefässe mit dem Auftreten jener höheren Kultur, welche als die **Bronzeperiode** bezeichnet wird. Auch sie knüpft an keine geschichtliche Ueberlieferung an, doch spiegelt sich in ihren zahlreichen Ueberresten, wie sie in Skandinavien, Grossbritannien, Deutschland, Frankreich und der Schweiz sowohl aus Gräbern als auch aus den merkwürdigen Ansiedlungen der **Pfahlbauten**, neuerdings sodann durch Schliemann's

Bemühungen aus dem Boden des alten Troja und Mykenae an's Licht gezogen wurden, der Abglanz einer entwickelten Bildungsstufe, die man im Norden wohl

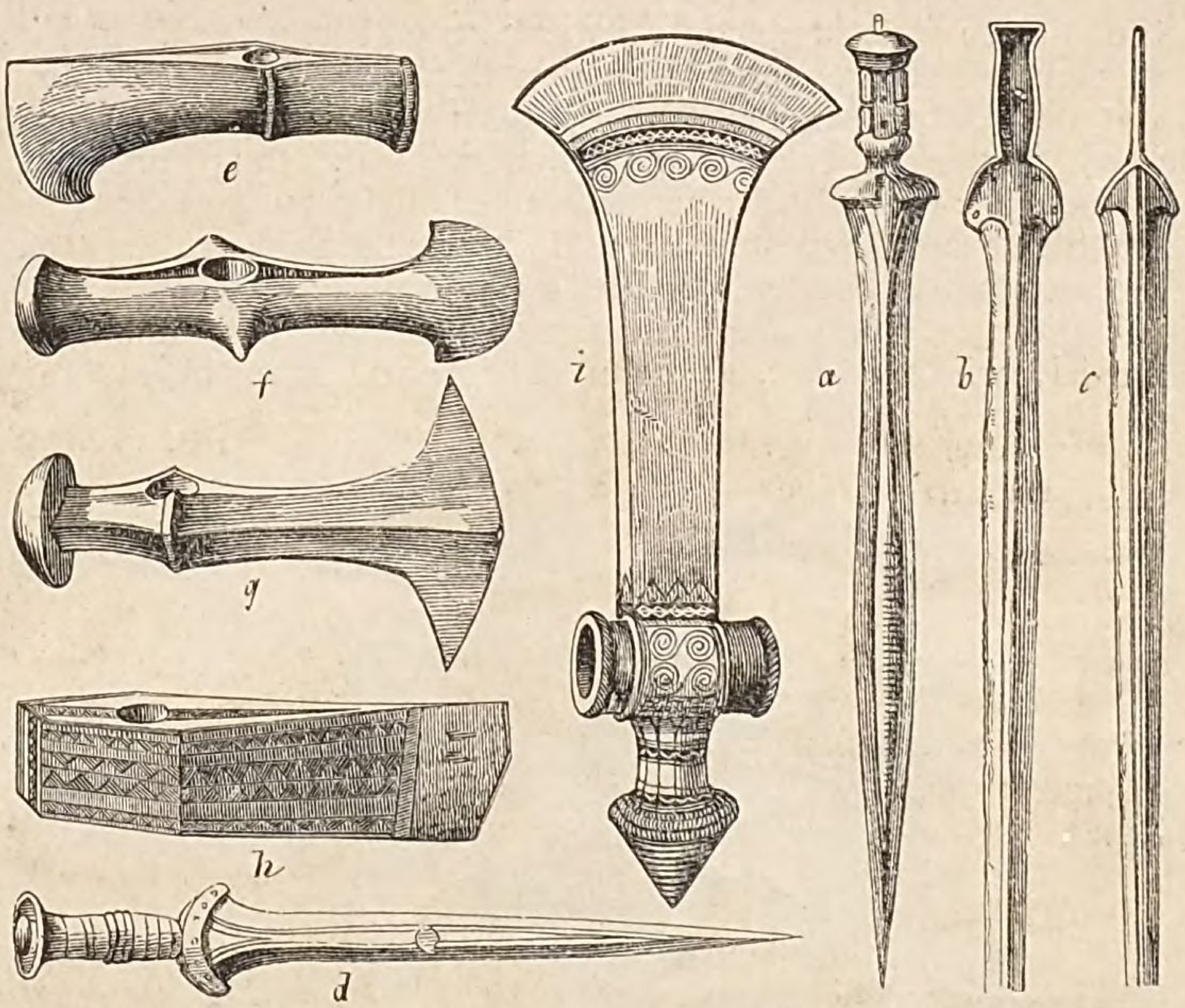


Fig. 7. Waffen der Bronzezeit.

mit Recht als die keltische bezeichnet. Neben den noch immer gebrauchten Steingeräthen kommen Waffen und Geräthe aus Bronze vor, durch elegante Form und



Fig. 8. Gefässe aus der Bronzezeit.

Verzierungen ausgezeichnet. Wir geben in Fig. 7 eine Uebersicht der wichtigsten Formen, wobei die Axt wieder die Hauptrolle spielt, in *e*, *f*, *g* noch aus Stein

gefertigt, aber in der Schärfe und Feinheit der Zubereitung die Hülfe metallner Werkzeuge verrathend, während in *i* ein durch Schönheit der Form und zierlichen Schmuck ausgezeichnetes Bronzebeil dargestellt ist, in *h* dagegen die einfache Keilform der Steinwaffe nachgebildet ist, jedoch durch eingegrabene Zickzack-Ornamente bereichert. Auch die lange schmale Gestalt der Schwerter wird in *a*, *b*, *c*, die ähnliche, nur kürzere Form des Dolches in *d* veranschaulicht. Neben dem Thongeschirr, das allmählich ebenfalls elegantere Umrisse und zierlichen Schmuck annimmt und in dessen Herstellung man von der rohen Handarbeit zur Anwendung der Töpferscheibe übergeht, findet man sodann metallne Gefässe von ausdrucks-

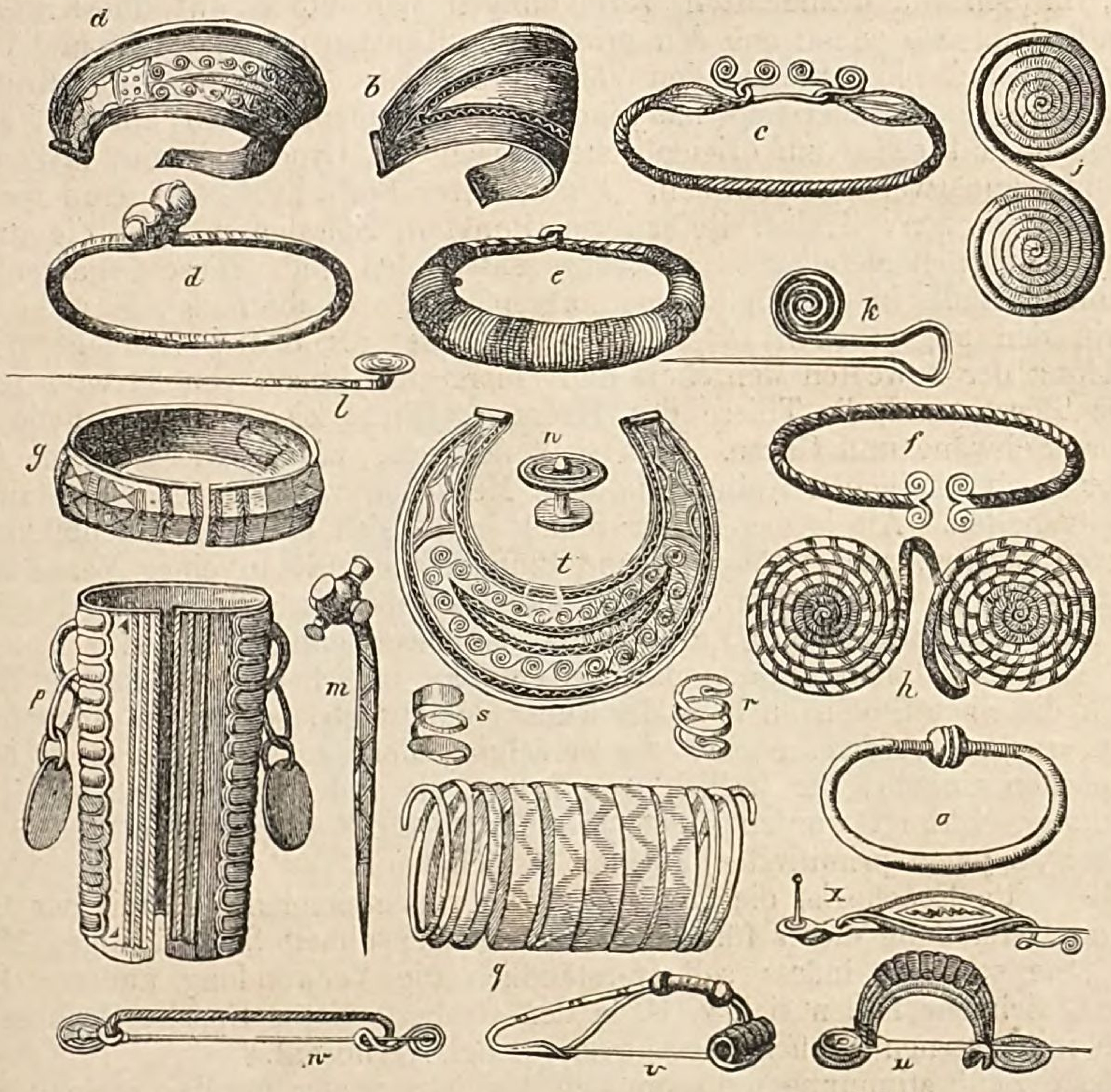


Fig. 9. Schmucksachen der Bronzezeit.

vollem Umriss und mit eingravirten oder getriebenen Ornamenten geschmückt (Fig. 8), theils offenbar Kochtiegel oder Speisegeschirre wie bei *a*, *c*, *f*, theils wie bei *b* und *e* reich verzierte, namentlich goldene Geräthe, für feierliche Anlässe bestimmt. Ihre Ornamente bestehen aus Spiral-, Wellen-, Kreis- und Bogen-Linien, concentrisch angeordnet oder friesartig das Gefäss umziehend. Dieselbe Verzierungsweise in noch reicherer Abwechslung zeigen die meist aus Bronze, aber auch aus Gold, seltner aus Silber bestehenden Schmucksachen, von denen Fig. 9 eine Uebersicht gewährt. Von den Nadeln verschiedener Art (*k*, *l*, *m*, *n*) und den Spangen, Hafteln, Fibulae (*u*, *v*, *w*, *x*), mit welchen man den Mantel oder Ueberwurf befestigte, von den einfachen Fingerringen (*r*, *s*), den Kopfreifen (*c*, *d*, *e*) bis zu den Diademen (*a*, *b*), dem Halsschmuck (*t*), den Armringen (*f*, *g*, *h*, *o*), die sich oft

spiralförmig oder schienenartig vergrössern (*q*, *p*), ist alles mit einem Sinn für zierliche Ausbildung der Form durchgeführt, welcher dem künstlerischen Empfinden nahe verwandt erscheint. Trefflich geordnete Sammlungen von Gegenständen dieser ältesten Kulturstufen besitzen u. a. das Antiquarium zu Schwerin, die Museen zu Kopenhagen und Stockholm, das neue Museum zu Berlin, die Antiquarische Gesellschaft in Zürich, das British Museum zu London, das gallo-römische Museum im Schloss zu St. Germain-en-Laye u. a.

Die Ornamente aus dieser ältesten Epoche menschlicher Kultur geben uns deutliche Fingerzeige über den Entwicklungsgang der dekorativen Künste. Das Ursprünglichste sind die geradlinigen Verzierungen, die sich als Zickzacks, Rauten, Kreuze, in den mannichfachsten Verbindungen namentlich auf ältesten Töpferarbeiten finden. Sie gehen aus den primitivsten Künsten des Flechtens und Webens hervor und sind ohne Frage allen Völkern auf der ersten Stufe der Kultur gemeinsam gewesen. Neuerdings hat man diese Ornamentik auch auf den ältesten griechischen und selbst auf orientalischen Vasen von Cypern, Troja, Mykenä, bei Athen und anderwärts angetroffen. Ein weiterer Fortschritt sind dann die rundlinigen Verzierungen, Kreise, Reihen von Punkten, Spiralen u. dgl., die aus der ältesten getriebenen Metallarbeit in Bronze entstanden sind. Diese Ornamentik hat sich dann ebenfalls in die Töpferarbeit fortgepflanzt, wie abermals zahlreiche Vasenfunde an den angegebenen Orten bezeugen. Erst als drittes Element tritt die Nachbildung der bewegten Menschen- und Thiergestalt hinzu, von letzterer namentlich das Pferd, und die Thiere der Heerden, Rind, Ziege, Schaf sowie Vögel, besonders Schwäne und Gänse. Man sieht deutlich, wie schwierig es im Anfang auf einer noch kindlichen Kulturstufe dem Menschen wurde, solche Gestalten im Bilde festzuhalten. Als letztes in der Reihe ergibt sich dann die Nachbildung des vegetativen Lebens, wobei Pflanzen und Blumen zunächst in einer Vereinfachung der Form wiedergegeben werden, welche man als unbewusste Stylisirung bezeichnen kann. Alle diese Stadien der Entwicklung des Ornaments lassen sich neuerdings in den eben erwähnten Funden nachweisen. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass sich dieselben Stufen auch in der Kunst des Orients, sowohl in Aegypten wie in Asien ergeben werden, sobald die Forschung dort genauer auf diese ältesten Kulturepochen eingeht, die freilich weit früher als anderwärts durch eine höhere Entwicklung verdrängt worden sind. Je weiter nach Norden, desto länger haben die Völker an jenen primitivsten Formen festgehalten.

Als dritte Epoche ist die Eisenperiode zu bezeichnen, die mit der Gewinnung und Herstellung dieses für die Kultur der Menschheit hochwichtigen Metalles eintritt. Sie schliesst indess selbstverständlich die Verwendung anderer Metalle nicht aus, vielmehr finden sich z. B. in den Gräbern dieser Epoche Bronzegeräthe reichlich mit eisernen Waffen, Geschirren u. dgl. vermischt.

Feste Zeitbestimmungen haben sich bis jetzt weder für das Steinalter noch für die Bronzeperiode aufstellen lassen. Soviel aber scheint gewiss, dass die Kenntniss der Metallbereitung den westeuropäischen Völkern zuerst durch die Phönizier vermittelt worden ist, bis sie dann, wie zahlreich gefundene Formen und Giessstätten beweisen, diese Kunst sich selbst zu eigen machten. Im Orient fehlt es uns dagegen nicht an historischen Andeutungen für die Abgrenzung der beiden Epochen. So wird dem Josua befohlen, sich steinerne Messer zu machen, um den Kindern Israels nach der langen Wüstenwanderung »die Schande Aegyptens« wegzunehmen. Zu demselben Gebrauch verwendete Mosis Frau Zipora einen Stein bei Beschneidung ihres Sohnes. Noch gegen Ende der Richterzeit, um 1000 v. Chr., heisst es (im I. Buch Samuels 13. 19): »Es war kein Schmied im ganzen Land Israel zu finden; denn die Philister fürchteten, die Hebräer möchten sich Schwerter und Spiesse machen. Und musste ganz Israel zu den Philistern hinabgehen, so Jemand eine Pflugschar, Haue, Beil oder Sense zu schärfen hatte.« Wenn damals ein in naher Berührung mit den Phöniziern lebender Stamm noch unbekannt war

mit der Metallbereitung, so lässt sich schliessen, dass zu den fern wohnenden westlichen Völkern der Gebrauch der Metalle viel später erst gelangt sei.

Als eine weitere Stufe der Entwicklung können uns die alten Denkmäler Amerika's gelten.[1] Obwohl sie ihrer glänzendsten Entfaltung nach erst in die Zeiten unsres späten Mittelalters fallen, bezeichnen sie doch eine primitive Stufe künstlerischen Schaffens, welche von anderen Nationen in ähnlicher Weise vielleicht in grauer Vorzeit schon durchgemacht wurde. Die Denkmäler Peru's, Zeugen des einst mächtigen Reiches der Incas, haben einen noch entschieden strengen Charakter. Die Spuren der gewaltigen Strasse, welche in weiter Ausdehnung mit kühner Besiegung der ausserordentlichsten Terrainschwierigkeiten das Land durchzog, setzen neuere Reisende in Staunen. Andere Reste bekunden eine Vorliebe für Terrassenanlagen und eine Anwendung des auch bei andern Urvölkern auf der ganzen Erde heimischen sogenannten cyklopischen Mauerwerks, d. h. Mauern, die aus sorgfältig in einander gepassten und in den Zwischenräumen mit kleineren Stücken gefüllten, unregelmässig geformten Steinblöcken bestehen. Die Thür-

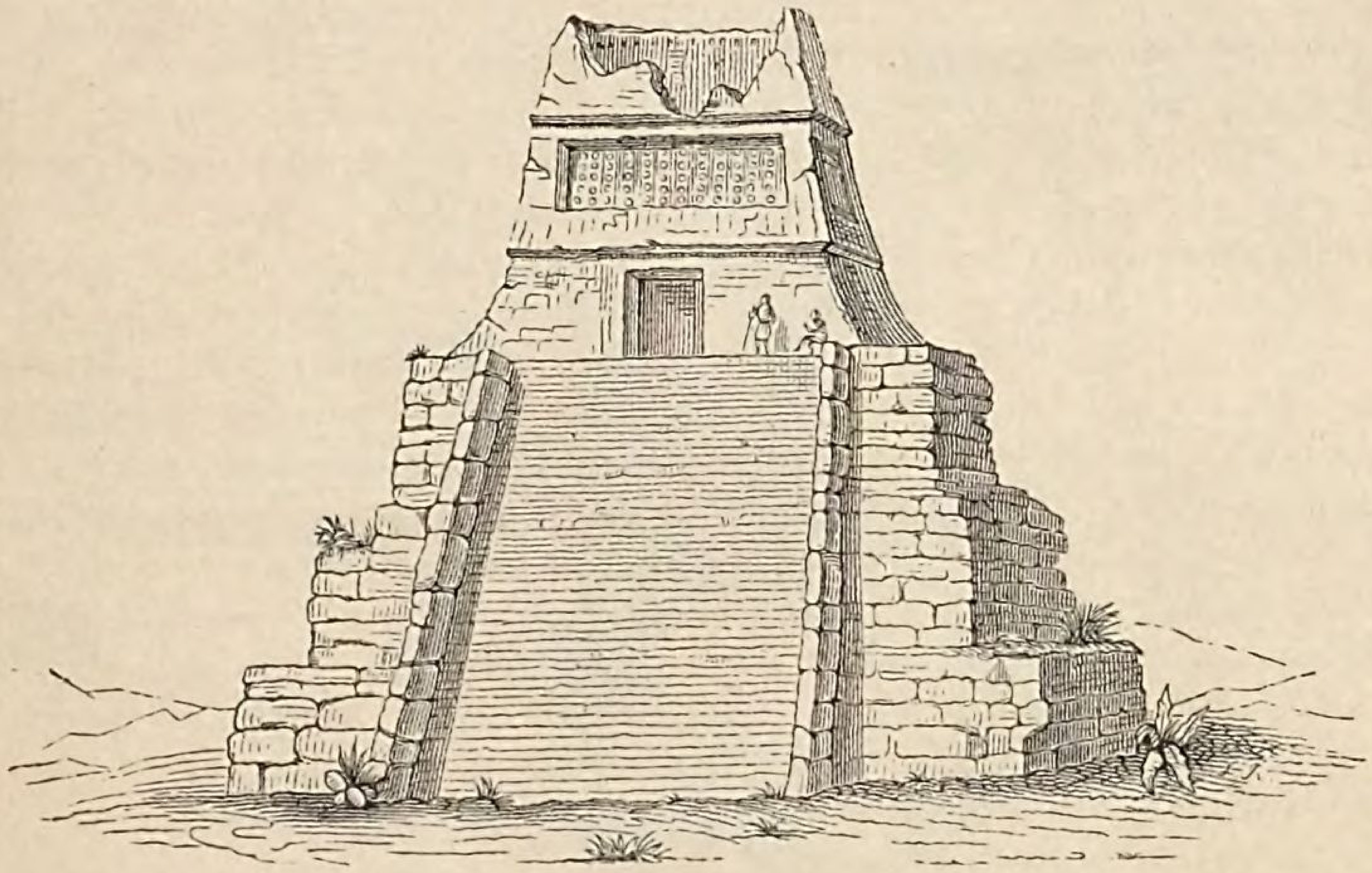


Fig. 10. Teocalli von Guatusco.

öffnungen zeigen eine durch Ueberkragung entstandene pyramidale Verengerung nach oben.

In Mexiko und Central-Amerika kommt, vorzüglich unter der Herrschaft der kriegerisch mächtigen Azteken, die Kunst zu derjenigen Höhe, welche der Geist der amerikanischen Urstämme zu erreichen vermochte. Die steinernen Ueberreste jenes in seiner Art hoch entwickelten Volkes geben indess noch jetzt sprechende Beweise von der Unfähigkeit desselben, aus sich heraus eine reinere Kultur zu erzeugen. Wir finden bei ihnen die unter allen Zonen uranfängliche Gestalt des Denkmals zu einer festen Form ausgeprägt, die hier den Typus einer in mehreren Terrassen aufsteigenden Stufenpyramide annimmt. Weite, mit Mauern umschlossene Hofräume und die Wohnungen der Priester standen damit in Verbindung und bildeten ein complicirtes Tempelganze, die sogenannten Teocalli's (Fig. 10). Breite

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 2 und 3. — *J. D. von Braunschweig,* über die altamerikanischen Denkmäler. Berlin 1840. — *Lord Kingsborough,* Antiquities of Mexico. — *Stephens,* Incidents of travel in Central America etc. 2 vls.

Treppen führen auf die Höhe der Plattform, wo dem scheusslichen Kriegsgotte Huitztilopochtli die gefangenen Feinde geschlachtet wurden. Zahlreiche Denkmale dieser Art finden sich zu Xochicalco, Papantla, Guatusco, Tehuantepec und an anderen Orten.

An diesen in mehr oder minder bedeutenden Resten erhaltenen Werken lässt sich zugleich die primitivste Ausbildung eines zweiten Triebes, des Sinnes für Schmuck und Putz, für Ornamentik, erkennen, der zu dem erwachten Bedürfniss nach monumentalen Denkmälern bald sich zu gesellen pflegt. Zweierlei dient auch hier der schaffenden Phantasie zur Anregung. Erstlich die Gebilde der ursprünglichsten Technik, des Flechtens und Webens, durch welche die Kleidung, die Zeltgewände, Teppiche und Decken bereits bei den frühesten Hirtenvölkern hergestellt werden. Zweitens die Nachahmung des Pflanzen- und Thierlebens. Die

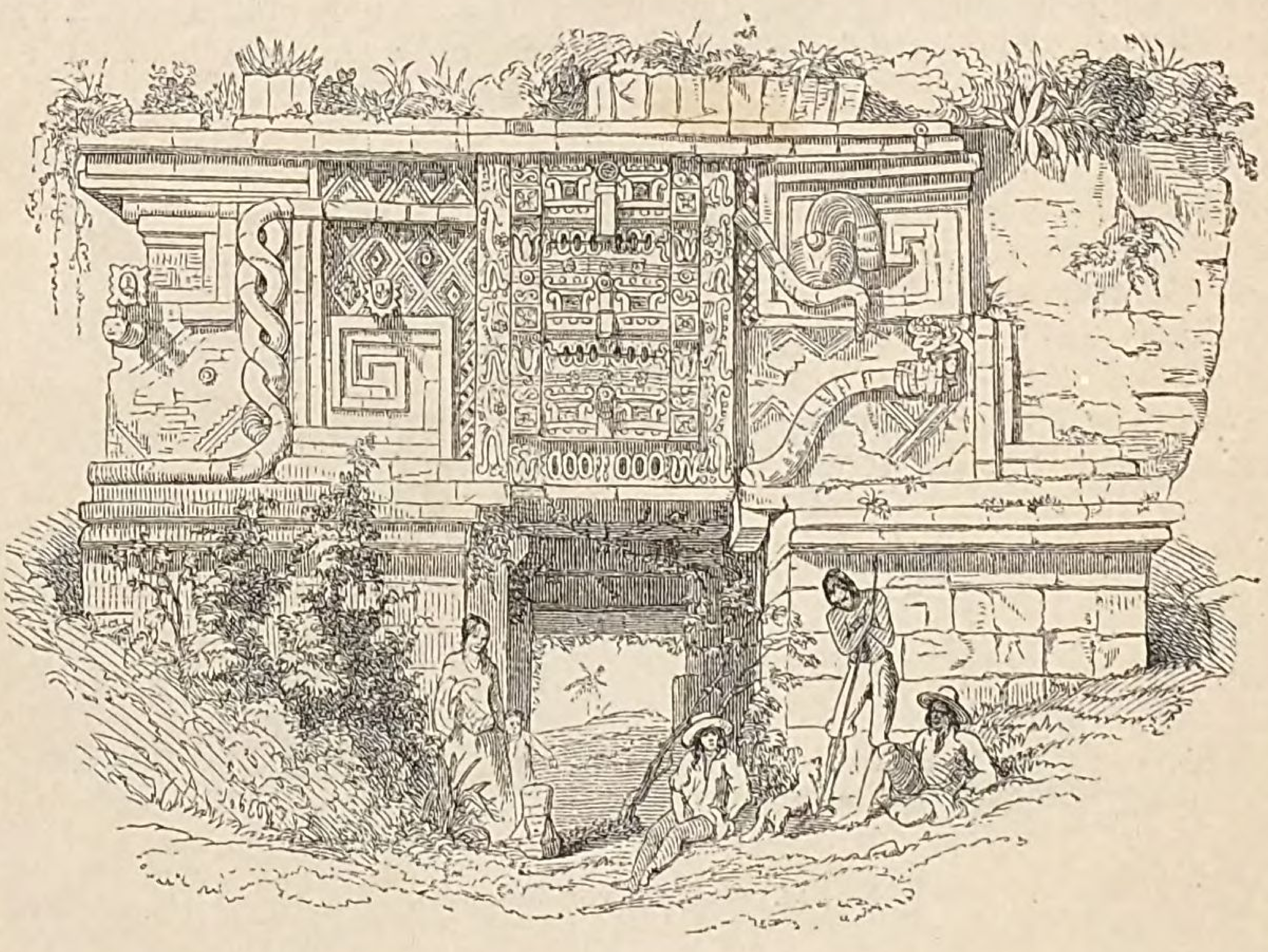


Fig. 11. Casa de las Monjas zu Uxmal.

Ornamente der ersteren Art sind durchweg von reicher, geschmackvoller Erfindung und zierlicher Ausführung; in ihnen offenbaren sich vielfach, z. B. in jener bandartigen Verschlingung des bei allen Völkern vorkommenden Mäanders, Motive bildnerischer Art, die dem Menschengeschlecht als ureigenthümlich gemeinsames Erbtheil gegeben worden sind. Sie verbinden sich zeitig mit den Werken der Architektur, zunächst freilich in üppiger Ueberladung, ohne Klarheit, Gesetz oder Gliederung, so dass sie nicht selten wie Teppiche die Flächen ganz überdecken und die Construktion verhüllen. Auch hiefür sind manche der späteren mexikanischen Monumente, namentlich die zu Uxmal, bezeichnend (Fig. 11).

Hand in Hand mit jenen primitiven Versuchen eines Denkmalbaues gehen die ersten schwachen Bestrebungen nach bildnerischem Schaffen. Von dem Bedürfniss seiner beschränkten sinnlichen Auffassung getrieben trachtet der Mensch, sobald ihm das Walten höherer Mächte kund geworden ist, sich ein Denkzeichen aufzurichten, an das er die Verehrung der Gottheit knüpfe. Zuerst begnügt er sich mit einem rohen Denkpfeiler, dessen mächtige Gestalt ihm als Symbol des

geheimnissvoll geahnten höchsten Wesens gelten muss. So wachsen Architektur und Plastik aus derselben Wiege hervor. Allmählich aber sucht der Mensch ein bestimmteres Bild seiner Gottheit zu gewinnen; er leiht ihr die eignen Züge, nur dass er sie theils aus Ungeschick, theils im dunklen Triebe nach dem Gewaltigen, Ungeheuerlichen in's Seltsame, selbst in's Monströse verzerrt. Auch dafür zeigen sich in den Denkmälern von Amerika lehrreiche Beispiele,[1] wie der unter Fig. 12 abgebildete kolossale Kopf von Tiaguanaco am Titicaca-See in Peru.



Fig. 12. Kopf von Tiaguanaco.

Mit solchen ersten Versuchen, die unter allen Zonen gemacht worden sind, hebt überall das künstlerische Streben der Völker an. Den geheimnissvollen Drang nach der Kunst haben Alle, sobald sie einen gewissen Punkt der Kultur erreichen und die Sehnsucht in ihnen erwacht, das dunkel Geahnte sich zu versinnlichen oder ein dauerndes Zeugniss, ein Denkmal des eigenen Daseins zu hinterlassen. Wie nun in den einzelnen Völkergruppen die geistige Anlage, die äusseren Verhältnisse, die Natur des Landes, der fortwirkende Zusammenhang menschlicher Entwicklung jenen künstlerischen Trieb zu mannichfacher Entfaltung, zu allmählichem Keimen, Wachsen und zu herrlicher Blüthe gebracht hat, das soll die Kunstgeschichte zeigen.

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Tafel 3.

ERSTES BUCH.

DIE ALTE KUNST DES ORIENTS.

ERSTES KAPITEL.

Die ägyptische Kunst.

1. Land und Volk.

An den Ufern des Niles begegnen uns die ältesten Spuren künstlerischer Thätigkeit. Wie sich überhaupt ein höheres Kulturleben erst in den Stromthälern entfaltete, so war diess besonders und in hervorragender Weise hier der Fall. Ohne den Nil würde Aegypten eine ebenso unwirthbare Wüste sein, wie die andern angrenzenden Theile von Afrika. Aus den Hochgebirgen Abyssiniens herabströmend, schwillt der Fluss durch die Wassermassen der tropischen Regenzeit alljährlich mit grosser Regelmässigkeit an und bedeckt das meist nur schmale, von Felskämmen eingeschlossene Thal mit seinen Fluthen, nach deren Abfliessen ein ausserordentlich befruchtender Schlamm zurückbleibt. Dieser Umstand wurde für das Land schon in grauer Vorzeit die Quelle des Wohlstandes und der höheren Kultur. Der wunderbare Strom zwang die Bewohner nicht bloss zu schützenden Deich- und Uferbauten, sondern rief auch zeitig die Anlage von Kanälen hervor, durch welche sein Segen geregelt und überall hin vertheilt wurde. Selbst zu wissenschaftlicher Thätigkeit gab er den ersten Anstoss, da das regelmässige Wiederkehren und Verlaufen seiner Anschwellung bald Gegenstand der Untersuchung und, mit Hülfe astronomischer Beobachtungen, der gelehrten Berechnung wurde. Ja, das ganze Leben erhielt, da es von dem Strome bedingt wurde, einen bestimmten Zuschnitt, feste Regel und Ordnung, so dass der Geist einer strengen Gesetzmässigkeit früh bei den Aegyptern heimisch wurde.

Ohne Zweifel waren aber in der natürlichen Anlage jenes merkwürdigen Volkes die Keime enthalten, welche unter dem entwickelnden Einflusse jener äusseren Bedingungen zu so bedeutungsvoller Gestalt sich erschlossen. Man darf annehmen, dass in vorgeschichtlicher Zeit das Volk der Pharaonen über die Landenge von Suez, jene Völkerbrücke, auf welcher Jahrtausende hindurch Asiens und Aegyptens Stämme feindlich wie friedlich hinüber und herüber strömten, aus vorderasiatischen Sitzen in das reiche Nilthal hinabstieg, die Eingebornen theils unterjochte, theils verdrängte und den Grund zur ägyptischen Nation mit ihrer durchaus eigenthümlichen Kulturentfaltung legte. Der Charakter dieses Volkes war ein völlig abgeschlossener, isolirter, und so wunderbar der heimische Strom von allen andern Strömen der Welt sich darin unterscheidet, dass er auf seinem ganzen Laufe durch Aegypten, also durch ein Land von der Längenausdehnung Grossbritanniens, keinen einzigen, selbst nicht den kleinsten Nebenfluss aufnimmt, so wiesen auch die alten Aegypter jede Vermischung mit fremden Elementen in stolzer Zurückhaltung

ab. So lag das Land wie eine langgestreckte Oase, umschirmt von seinen Felsenwällen, rings umgeben vom Sandmeere der Wüste da; so ragte das Volk wie eine Kulturoase aus dem Umkreise minder entwickelter, minder gesitteter Stämme in blühender Kraft empor.

Die Staatsform, in welcher das ägyptische Leben mit wunderbarer Beharrlichkeit Jahrtausende hindurch sich versteinerte, war die dem ganzen Orient gemeinsame, der Despotismus. Aber die den Aegyptern eigene nüchtern verständige Sinnesrichtung bewahrte ihr Leben vor dem üppig schwelgerischen Charakter der asiatischen Despotien und lenkte ihren Geist mehr auf nützliches, thatkräftiges Schaffen. Allerdings regierten die Pharaonen mit unumschränkter Macht, und so hoch standen sie über dem gesammten Volke, selbst über den beiden bevorzugten Kasten der Priester und Krieger erhaben, dass sie sogar göttlicher Verehrung theilhaftig, mit den Göttern des Landes identificirt wurden. Indess gab es ein äusserst complicirtes Gewebe gesetzlicher und ceremoniöser Bestimmungen, welche die Herrschergewalt umspannten und von derselben respektirt werden mussten. Neben ihnen genoss sodann die Priesterkaste eines bedeutenden Einflusses. Sie war die Bewahrerin der Wissenschaften, besonders der geometrischen und astronomischen Kenntnisse, welche sie mit dem Schleier des Geheimnissvollen zu umgeben verstand; sie war die Verwalterin und Hüterin der Tempel, die Pflegerin des Kultus und der religiösen Anschauungen.

Was letztere betrifft, so wurzelten sie in einem polytheistischen System, dessen Gestalten meistentheils nur Symbole für die Ereignisse und Verhältnisse der besondern Natur des Landes waren. Lag solcher Betrachtungsweise etwas Abstraktes zu Grunde, so verband dieselbe sich doch in merkwürdiger Art mit ziemlich roh sinnlicher Auffassung. Dieser ist es zuzuschreiben, dass man die Götter mit Beziehung auf die göttlich erachteten Pharaonen zwar in Menschengestalt bildete, aber den oberen, edleren Theilen, besonders dem Kopf eine bestimmte, bei den einzelnen Göttern verschiedene thierische Form gab, ja dass man selbst den meisten Thieren, sowohl nützlichen als schädlichen, göttliche Verehrung erzeigte und sie nach dem Tode gleich den Menschen einbalsamirte. Auch diese Sitte hing eng mit den religiösen Vorstellungen der Aegypter zusammen. Sie glaubten, wenn auch in mehr sinnlicher als geistiger Weise, an eine Fortdauer nach dem Tode, an eine Seelenwanderung durch die verschiedenen Thierkörper hindurch, und hielten sich für ewig Lebende. Daher die ausserordentliche Sorgfalt für die Todten, der ausgebildete Gräberkultus, der die Stätten der Abgeschiedenen wichtiger und feierlicher behandelte, als die nur dem ephemeren Bedürfniss dienenden leicht aufgeführten und ebenso leicht zerstörten Wohnungen der Lebenden. Alles diess bildet in dem Charakter der alten Aegypter einen ernsten, bedeutungsvollen Zug, der sich dem ganzen Dasein als feste Regel und feierlich strenge Ordnung, Besonnenheit und Gleichmässigkeit aufprägte. Durch Tracht, Lebensweise und Sitten nicht minder als durch die Sprache und die ihnen ganz allein eigene bilderreiche, beziehungsvolle aber schwerfällige Hieroglyphenschrift unterschieden sie sich von den übrigen Völkern und fühlten in stolzem Selbstbewusstsein sich allen anderen Nationen so weit überlegen, dass sie jede friedliche Berührung mit denselben vermieden und jedem Fremden den Eintritt in das geheiligte Reich der Pharaonen streng untersagten oder doch erschwerten.

Die Anfänge des ägyptischen Staatslebens verlieren sich in undurchdringliches Dunkel der Urzeit. Aber schon im vierten Jahrtausend v. Chr. bestand das älteste ägyptische Reich im unteren Theile des Landes, in der Hauptstadt Memphis. Schon damals wurden grossartige Deich- und Wasserbauten aufgeführt und die Pyramiden errichtet, deren Erbauer die Pharaonen Chufu, Schafra und Mencheres (Cheops, Chefren und Mykerinos bei Herodot) der vierten Manethonischen Dynastie angehören. Wahrscheinlich war der herrschende Stamm aus Vorderasien eingewandert und hatte sich mit den Eingebornen des Landes vermischt. Ausser den Pyramiden von Memphis bezeugen die dazu gehörigen Felsengräber die Kunstthätigkeit jener

frühesten Epoche des »alten Reiches«. Eine zweite Blüthenepoche begann mit der zwölften Dynastie gegen Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. In dieser Zeit tritt nachweislich zuerst in dem vom Könige Sesurtesen I. zu Heliopolis errichteten Obelisken diese merkwürdige specifisch ägyptische Form des Denkpfeilers auf. Zugleich verbreiten sich die Monumente über einen grösseren Länderkreis, zum Beweise der rastlos vordringenden und um sich greifenden Macht der Pharaonen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zeigen den Styl dieser Epoche in seiner grossartigen Bedeutsamkeit. Dann aber, um 2000 v. Chr., brechen vorderasiatische Eroberer unter dem Namen Hyksos in das Reich und drängen die Macht der Pharaonen nach Oberägypten zurück.

Gegen 600 Jahre dauerte dies Interregnum, bis um 1400 v. Chr. durch König Sethos I. die Fremden geschlagen und verjagt wurden. Nun erhob sich das »neue Reich«, dessen Mittelpunkt das hundertthorige Theben wurde, zu höchster Blüthe; die achtzehnte und neunzehnte Dynastie sah unter mächtigen Herrschern, besonders dem grossen Ramses II. Miamun (dem Sesostris der Griechen), den Glanzpunkt des ägyptischen Kulturlebens, den noch jetzt zahlreiche prachtvolle Tempel und Gräber bezeugen. Aber unmerklich schlich sich, wahrscheinlich durch asiatische Berührungen begünstigt, eine Ueberfeinerung der Kultur ein, welche die alte Kraft der Nation brach. Eine abermalige Regeneration versuchte durch die Hülfe griechischer Söldner gegen 650 v. Chr. der kluge Psametich; allein nur für kurze Zeit, denn schon unter seinen nächsten Nachfolgern wurde Aegypten eine Beute der Perser. So unverwüstlich war indess die nationale Zähigkeit des Volkes, dass wenigstens an den Denkmälern noch in spätester Zeit, selbst unter griechischer und römischer Herrschaft, die fremden Eroberer sich der heimischen, durch eine Tradition von Jahrtausenden geheiligten Kunstform anschlossen.

2. Die Architektur der Aegypter. [1]

Die ältesten Denkmäler der Erde sind die Pyramiden von Memphis. Als gigantische Marksteine der Geschichte ragen sie auf, Zeugnisse einer Zeit, die in ein fast fabelhaftes Alterthum hinauf reicht. Sie bezeichnen den Punkt, wo zuerst auf der Erde eine höhere Kultur Wurzel geschlagen hatte, und damit zugleich den Anfang des geschichtlichen Lebens, des monumentalen Schaffens. Es ist kein Zweifel mehr, dass die ältesten dieser Denkmale mindestens in den Anfang des dritten Jahrtausends zu setzen sind. Sie beweisen aber durch die bewunderungswürdige Technik, welche die gewaltigsten Baumassen zu bewegen und mit sicherster Meisselführung zu bearbeiten wusste, dass in ihnen die Resultate einer altbewährten baulichen Thätigkeit zusammengefasst sind. In der strengen, primitiven, durch keinerlei Schmuckformen verzierten Grundgestalt markirt sich zugleich das künstlerische Streben einer gewaltigen urzeitlichen Periode. In ungeheurer Masse, die bei der grössten Pyramide auf über 74 Millionen Kubikfuss berechnet ist, umschliessen sie als künstliche krystallinisch geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarkophag des Herrschers enthielt. Enge, schräg geneigte Gänge, deren Mündung durch eine das ganze Aeussere überziehende Granitbekleidung verdeckt wurde, führen in die Grabkammer hinein. Die mannigfaltigsten und sinnreichsten Vorkehrungen der Construktion sichern die Decke dieser Kammern gegen den ungeheuren Druck der oberen Masse. Entweder sind die gewaltigen Steinbalken

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 4 und 5. (Volksausgabe Taf. 1.) — Description de l'Egypte etc. Paris 1820. — *Rosellini,* I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1834 ff. — *R. Lepsius,* Denkm. aus Aegypten und Aethiopien. Berlin 1849 ff. — *Gau,* Denkm. v. Nubien. Stuttgart und Paris 1822.

der Decke sparrenförmig gegen einander gestemmt, oder es befindet sich zur Entlastung über dem Gemach ein System von hohlen Räumen, durch Ueberkragung der horizontalen Schichten gebildet.

Der Aufbau der Pyramiden geschah, wie an mehreren unvollendet gebliebenen Werken noch jetzt zu erkennen ist, durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte und dessen Absätze in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden. Manchmal erhielten die anfänglich in geringern Dimensionen angelegten Denkmäler durch spätere Ummantelungen einen bedeutenderen Umfang. Das Material dieser gewaltigen Bauten besteht bei einigen aus Quadern, bei andern aus Ziegeln. Die primitivste Bauthätigkeit Aegyptens verwendete höchst wahrscheinlich gleich der Mesopotamiens das letztere Material, dessen Bereitung ja auch zu den harten Frohnarbeiten der Israeliten gehörte. Das Streben nach höchster monumentaler Ausprägung der Bauwerke führte aber die Aegypter

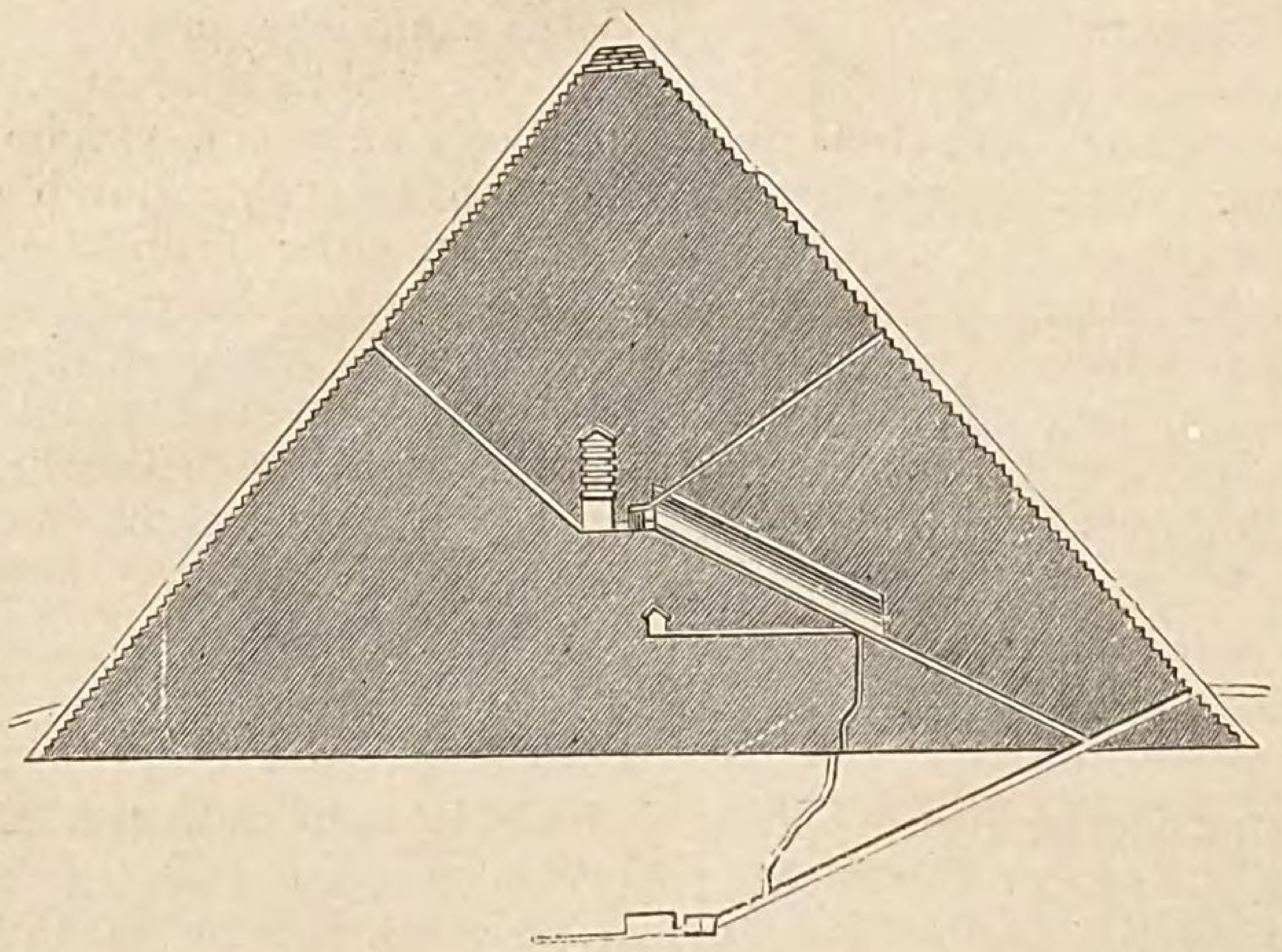


Fig. 13. Durchschnitt der Pyramide des Chufu.

schon früh dahin, die reichen Steinlager aller Art, welche die Gebirgszüge auf beiden Seiten des Nilthales darbieten, für ihre Denkmäler zu verwenden. Bei den Pyramiden finden wir auch den Steinbau schon in solcher Vollendung der Behandlung, dass man auf eine lange Praxis zurückschliessen darf.

Die drei grössten Pyramiden liegen in der Nähe von Cairo, beim Dorfe Gizeh, und rühren inschriftlich von den Königen Chufu, Schafra und Mencheres her. Unter ihnen erscheint als die älteste die des Schafra, ursprünglich an der Basis über 700 Fuss im Quadrat messend bei einer Scheitelhöhe von über 450 Fuss. Noch kolossaler erhebt sich die Pyramide des Chufu von ursprünglich 764 Fuss an der quadratischen Grundfläche bei 480 Fuss Scheitelhöhe. Sie birgt ungewöhnlicher Weise drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsgestein des Bodens eingesprengt ist (Fig. 13). Beträchtlich geringere Ausdehnung zeigt die Pyramide des Mencheres, die nur 354 Fuss im Quadrat und 218 Fuss Höhe misst, an schöner und sorgfältiger Ausführung aber die beiden vorhergehenden übertrifft. Die Grabkammer enthielt noch den Sarkophag des Königs, der jedoch beim Transport an der spanischen Küste untergegangen ist. An der Ostseite jeder Pyramide befindet sich ein kleines Heiligthum, wahrscheinlich für den Todtenkultus bestimmt. Haben sich von diesen Anlagen nur zertrümmerte Ueberreste erhalten, so ist dagegen in der Nähe jener drei Riesengebäude ein nicht minder kolossales Skulptur-

werk vorhanden, das in ähnlicher Weise das Streben nach grandiosen Wirkungen bekundet: der vor jener Pyramidengruppe lagernde Sphinxkoloss, ein gewaltiger



Fig. 14. Sphinx und Pyramide von Gizeh.

Löwenleib mit einem Manneshaupte (Fig. 14). Dies grösstentheils vom Sande der Wüste bedeckte Bildwerk ist in einer Höhe von 65 Fuss und einer Länge von über 140 Fuss aus einer natürlichen Felserhöhung des Bodens herausgearbeitet,



Fig. 15. Felsgrab von Gizeh.

ein staunenswerthes Zeugniss unübertrefflicher Meisselgewandtheit, wie sie in Bewältigung solcher Aufgaben nur in Despotieen von einem sklavisch gearteten Volke bewiesen wird.

Mit den Pyramiden sind ausgedehnte Privatgräber verbunden, aus deren unabsehbaren gleichförmigen Todtenfeldern sich jene gigantischen Königsgräber erhoben, wie aus der Masse des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst. Diese Gräber sind mehr oder minder tief aus dem natürlichen Felsen ausgemeisselt. Sie beginnen mit einem kleinen Heiligthum, das zum Todtenkultus bestimmt war, und führen durch einen geneigten Schacht in die Grabkammer hinab. Ausser zahl-

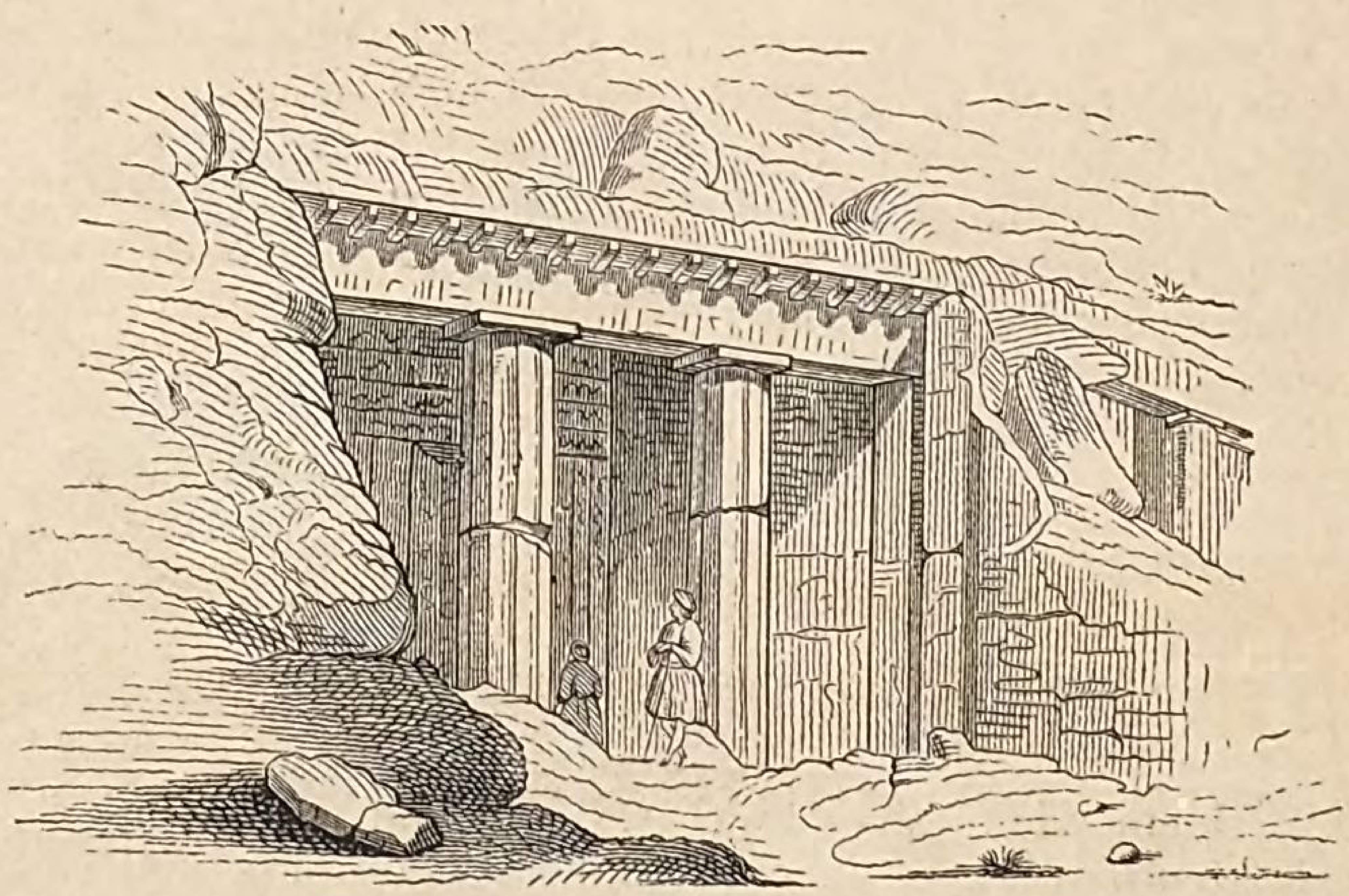


Fig. 16. Grab von Beni-Hassan.

reichen bildlichen Darstellungen haben die inneren Räume häufig eine architektonische Verzierung, welche in bunten Farben ein hölzernes Lattenwerk nachahmt. Ebenso bestimmt erinnert die Oberschwelle der Eingänge an eine Holzconstruktion (Fig. 15), denn stets ist es ein runder baumstammartiger Balken, welcher die beiden Thürpfosten verbindet, und selbst die Decke der Gemächer ahmt manchmal an einander gereihte Hölzer nach. Wo die Grösse der Gemächer freie Stützen verlangte, hat man dieselben in Form von viereckigen Pfeilern stehen lassen, die entweder durch rechtwinklige Architrave oder durch Rundbalken verbunden sind. Ausserdem kommt als Umfassung der Wände ein bandartig umwundener Rundstab und als Bekrönung eine mächtig vorspringende Hohlkehle mit Deckplatte vor, welche, wie wir sehen werden, auch in die persische Kunst übergegangen ist. Beide Formen bleiben für die ganze Dauer der ägyptischen Kunst in Geltung. Die Decken dieser Gräber sind oft mit Nilziegeln vollständig eingewölbt; der Säulenbau dagegen scheint in dieser Epoche noch nicht vorzukommen.

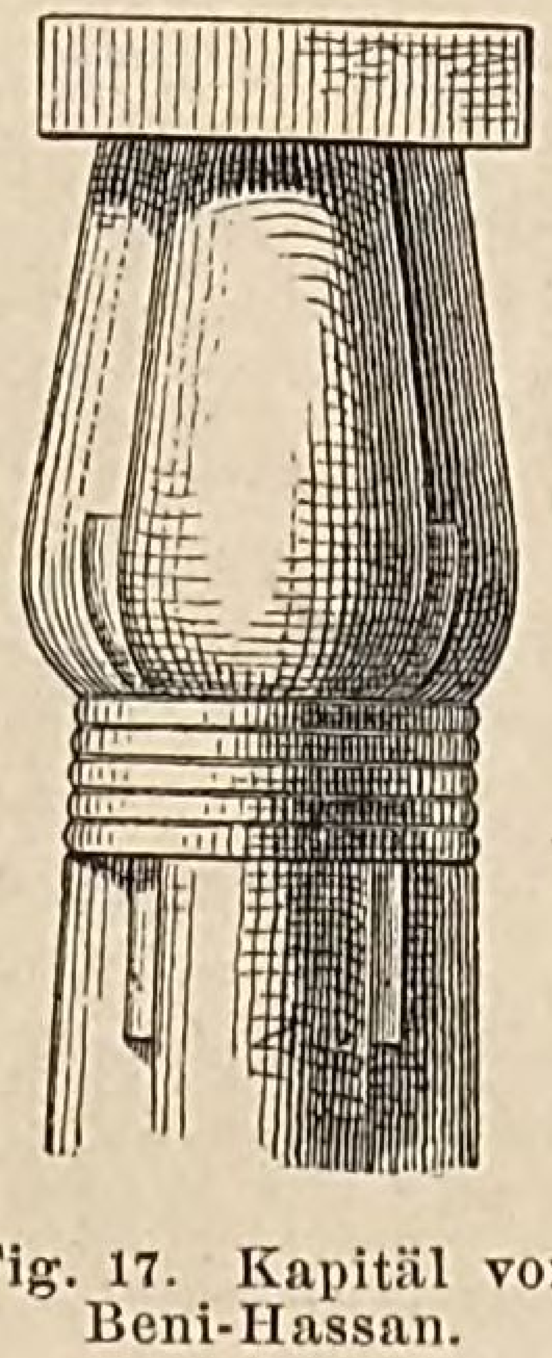


Fig. 17. Kapitäl von Beni-Hassan.

Eine zweite Glanzzeit des alten Reiches, die etwa ins Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. fallen mag und die zwölfte Dynastie umfasst, wird zunächst durch den mächtigen Obelisk des Königs Sesurtesen I. zu Heliopolis bezeichnet. In dieser ebenfalls für die ägyptische Sinnesweise bedeutsamen Form prägt sich der schlichte Denkpfeiler zur festen geometrischen Gestalt aus, indem er in monolither Masse von quadratischer Grundfläche in stetiger Verjüngung schlank aufsteigt und mit pyramidaler Zuspitzung endet. Sodann sind aus derselben Zeit die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zu nennen (Fig. 16), an deren Eingangshallen, sowie im Innern zum ersten Male, wie es scheint, ein consequent entwickelter Säulenbau auftritt. Man sieht, wie hier aus dem viereckigen

Pfeiler zunächst eine achteckige, dann eine sechzehneckige Säule entstanden ist, letztere, um die schmalen Streifen besser zu markiren, mit rundlich ausgetieften Rinnen (Kanelluren). Ueber dem Architrav, der die Säulen verbindet, tritt ein krönendes Gesims in Form von nachgeahmten Querhölzern einer Decke vor. Mit dem Boden verbindet sich die Säule durch eine kreisförmige, abgerundete Scheibe, vom Architrav scheidet sie eine weit vorspringende viereckige Platte. Neben dieser Säulenform begegnet uns hier zugleich eine andere, in deutlicher Nachahmung vegetabilischer Formen entstandene (Fig. 17). Der Schaft, am Fusspunkte scharf eingezogen, scheint aus vier verbundenen Pflanzenstengeln zusammengesetzt, die am obern stark verjüngten Ende durch mehrfache Bandumschlingung zusammengehalten werden. Ueber diesen Bändern — dem Hals der Säule — quillt das Kapitäl, ebenfalls viertheilig, in Gestalt einer geschlossenen Lotosblüthe hervor, mit einer viereckigen Platte bedeckt. Mit diesen neuen Ergebnissen war der Kreis der ägyptischen Bauformen abgeschlossen, und die ganze unabsehbare Thätigkeit der späteren Glanzepochen vermochte nur die ursprünglichen Motive reicher zu entwickeln, mannigfaltiger auszubilden.

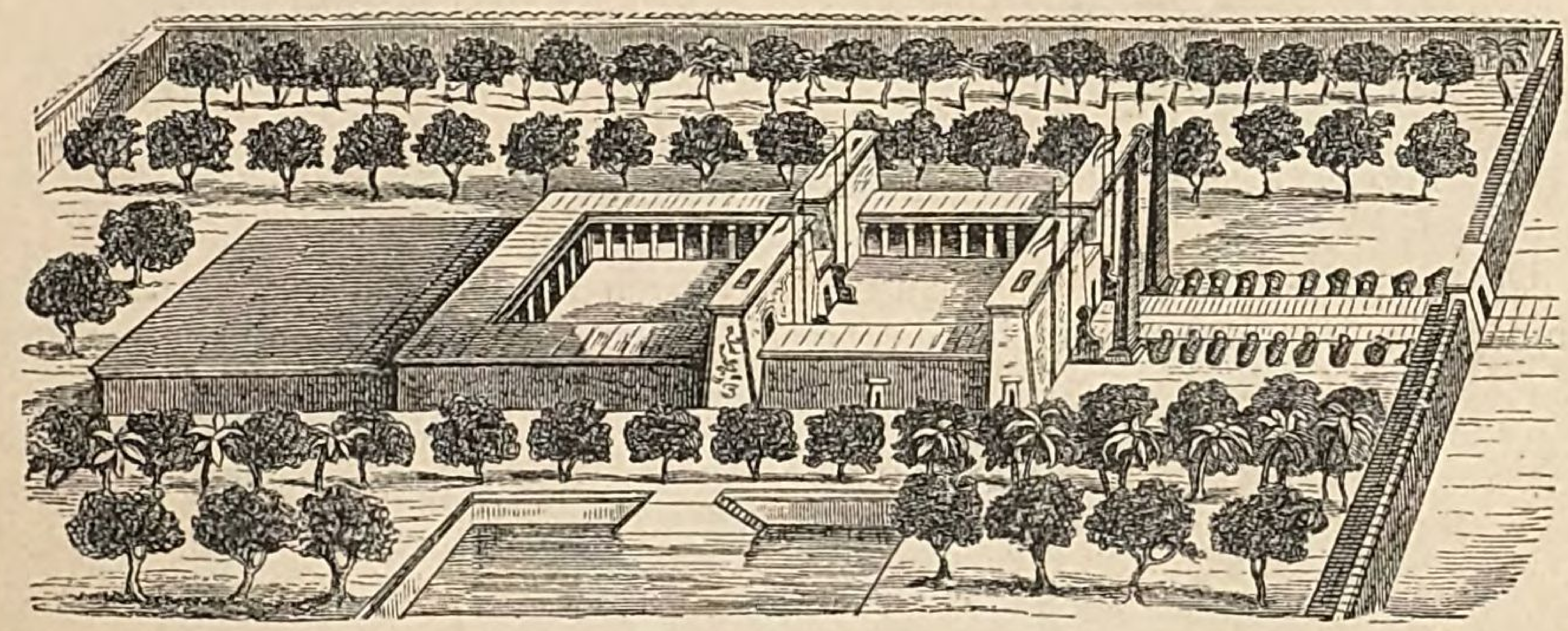


Fig. 18. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels.

Als nach der Vertreibung der Hyksos das neue Reich sich durch das gesteigerte nationale Selbstgefühl der Aegypter glanzvoll und mächtig erhob, wurde Theben der Mittelpunkt der Herrschaft, wo sich fortan Jahrhunderte hindurch die stolze Ruhmsucht der Pharaonen in Ausführung der grossartigsten Denkmäler genug that. Aber auch weit über das untere Land, ja bis tief nach Asien hinein, sowie nilaufwärts über das besiegte Nubien und Abyssinien breiteten sich in mächtigen Werken die Zeichen der Pharaonenherrschaft aus. Die höchste Entwicklungsepoche des neuen Reiches geht von der achtzehnten bis zur zwanzigsten Dynastie, vom sechszehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Zeit vornehmlich wird das System der ägyptischen Architektur vollständig ausgeprägt, wird eine immer wiederkehrende Form für die Anlage des Tempels gewonnen, werden alle Glieder des Baues zu einer harmonischen, wirkungsvollen Erscheinung umgestaltet.

Auf weiter Backsteinterrasse, hoch über das flache Stromufer erhoben, breitet sich der ägyptische Tempel als ein streng Abgeschlossenes hin (Fig. 18). Mächtige Umfassungsmauern, pyramidal aufsteigend und von dem kräftig beschattenden Hohlkehlengesims bekrönt, geben dem Ganzen einen feierlich ernsten, geheimnissvollen Charakter. Keine Fensteröffnung, keine Säulenstellung unterbricht die monotonen Flächen, die nur mit buntfarbiger Bilderschrift, Darstellungen der Götter und der Herrscher, wie mit einem riesigen Teppich bedeckt sind. An der dem Flussufer zugekehrten Schmalseite des langgestreckten Parallelogramms öffnet sich in der

Mitte zwischen zwei thurmartigen Pylonen der ebenfalls in schräger Ansteigung alles Uebrige weit überragende schmale, hohe Eingang (Fig. 19, a vgl. Fig. 21).

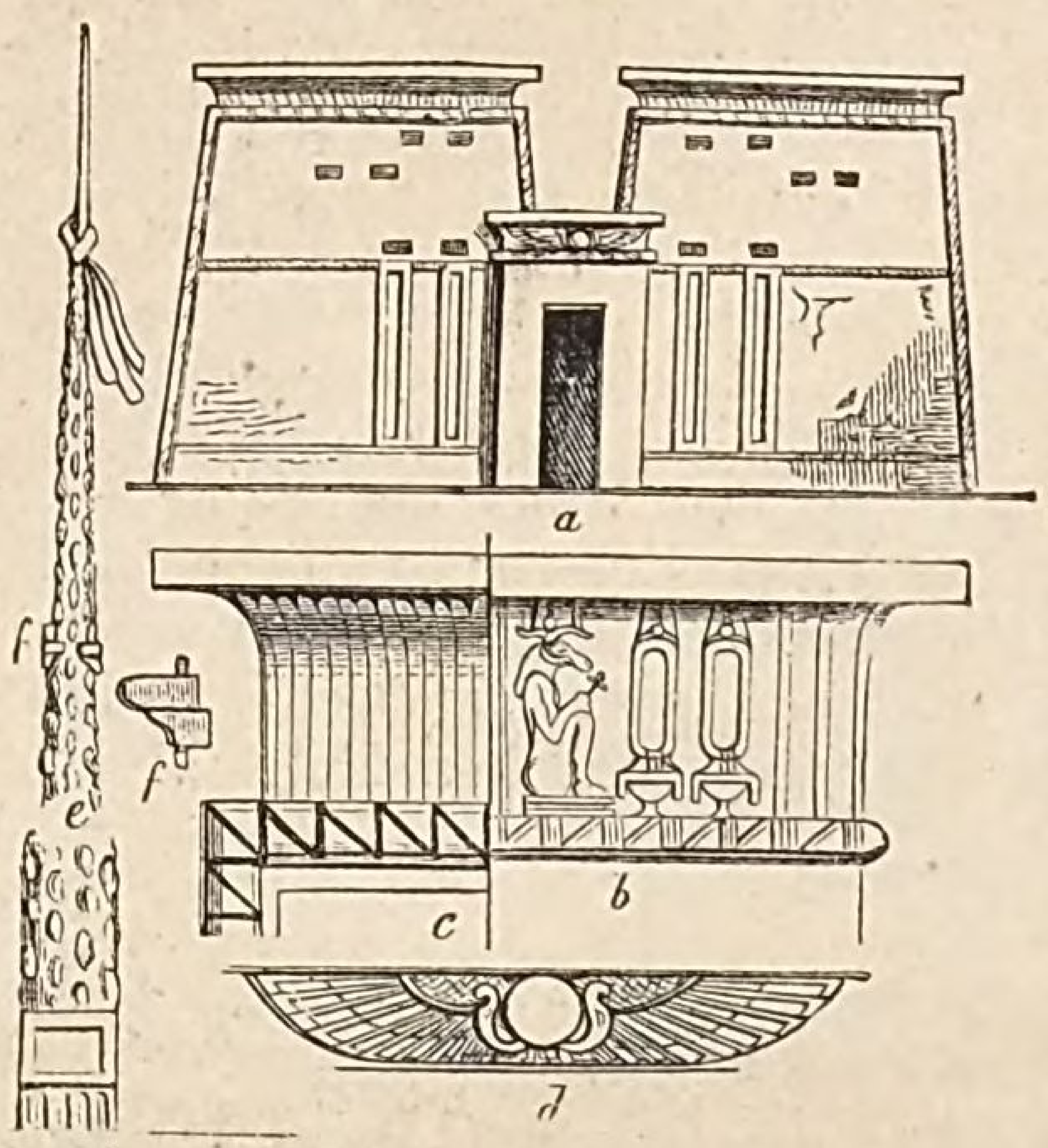


Fig. 19. Details des ägyptischen Tempels.



Fig. 20. Statue und Obelisk.

In der Vorderwand der Pylonen sind Vertiefungen für das Einlassen grosser Mastbäume (Fig. 19, e f) angebracht, die bei festlichen Gelegenheiten wehende Wimpel

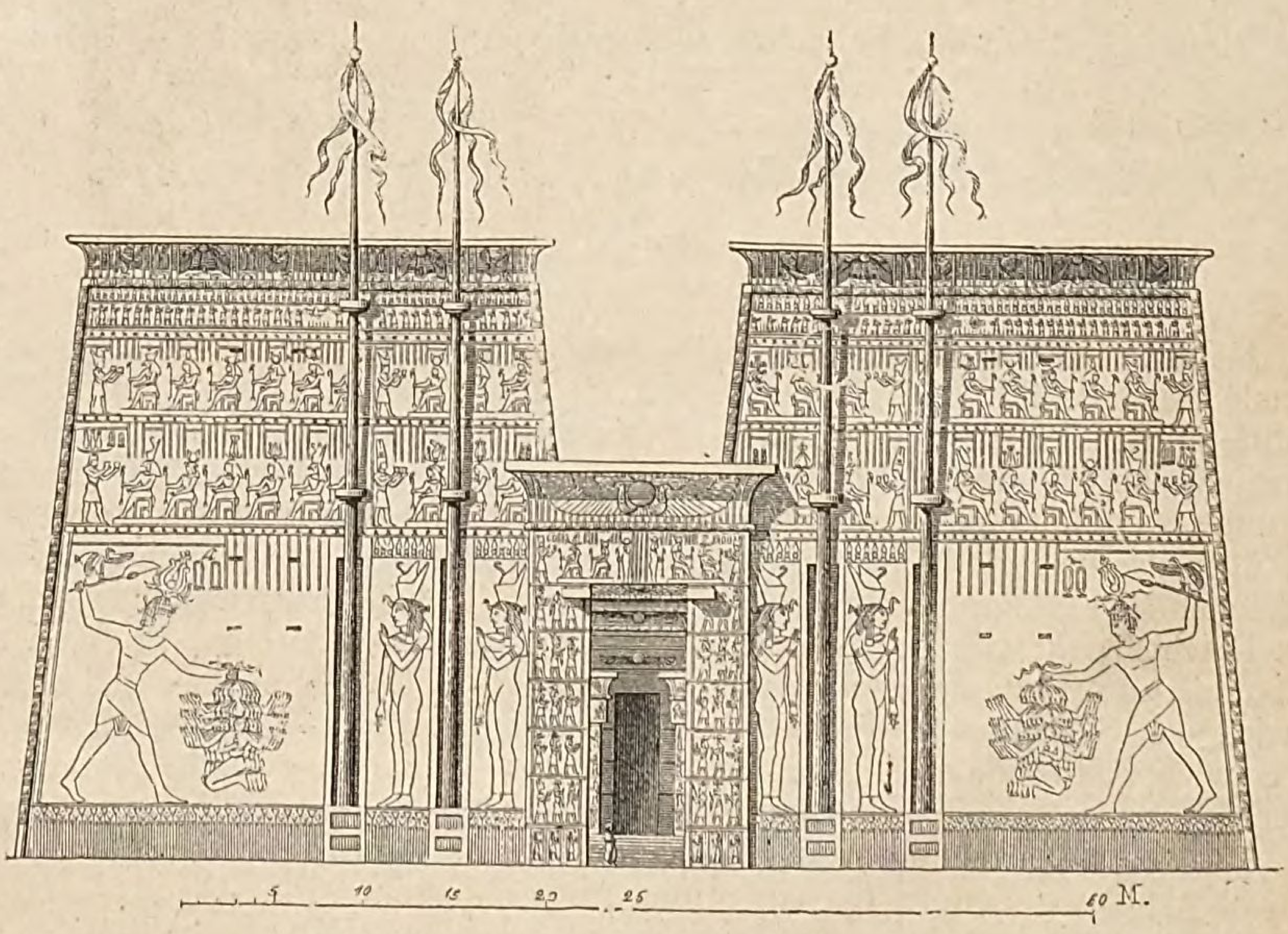


Fig. 21. Tempelfaçade von Edfu.

trugen. Die Pforte wird gleich den Pylonen und den Umfassungsmauern von demselben hohen Kranzgesimse bekrönt (Fig. 19, b c), welches in der ägyptischen Architektur eine so grosse Rolle spielt. Ausgedehnte Doppelreihen von Sphinx- oder

Widderkolossen führen oft zum Eingange hin, der manchmal von Obelisken oder riesigen Herrscherstatuen (Fig. 20) eingeschlossen wird. Durch die enge Pforte getreten, finden wir uns in einem Vorhof unter freiem Himmel, ringsum oder doch auf drei Seiten von steingedeckten Gängen umschlossen, die sich an die Umfassungsmauern legen und mit Säulen- oder Pfeilerstellungen sich öffnen (Fig. 22, vgl. Fig. 23). Dieser Vorhof fehlt niemals in ägyptischen Tempelanlagen, wird vielmehr bei bedeutenderen Denkmalen zuweilen nach einem zweiten Pylonpaare wiederholt. An ihn schliesst sich ein oft nicht minder ausgedehnter Saal, dessen mächtige steinerne Decke auf reihenweis aufgestellten Säulen ruht. Die beiden mittleren Reihen, der Längenaxe des Gebäudes entsprechend, bestehen aus kräftigeren und

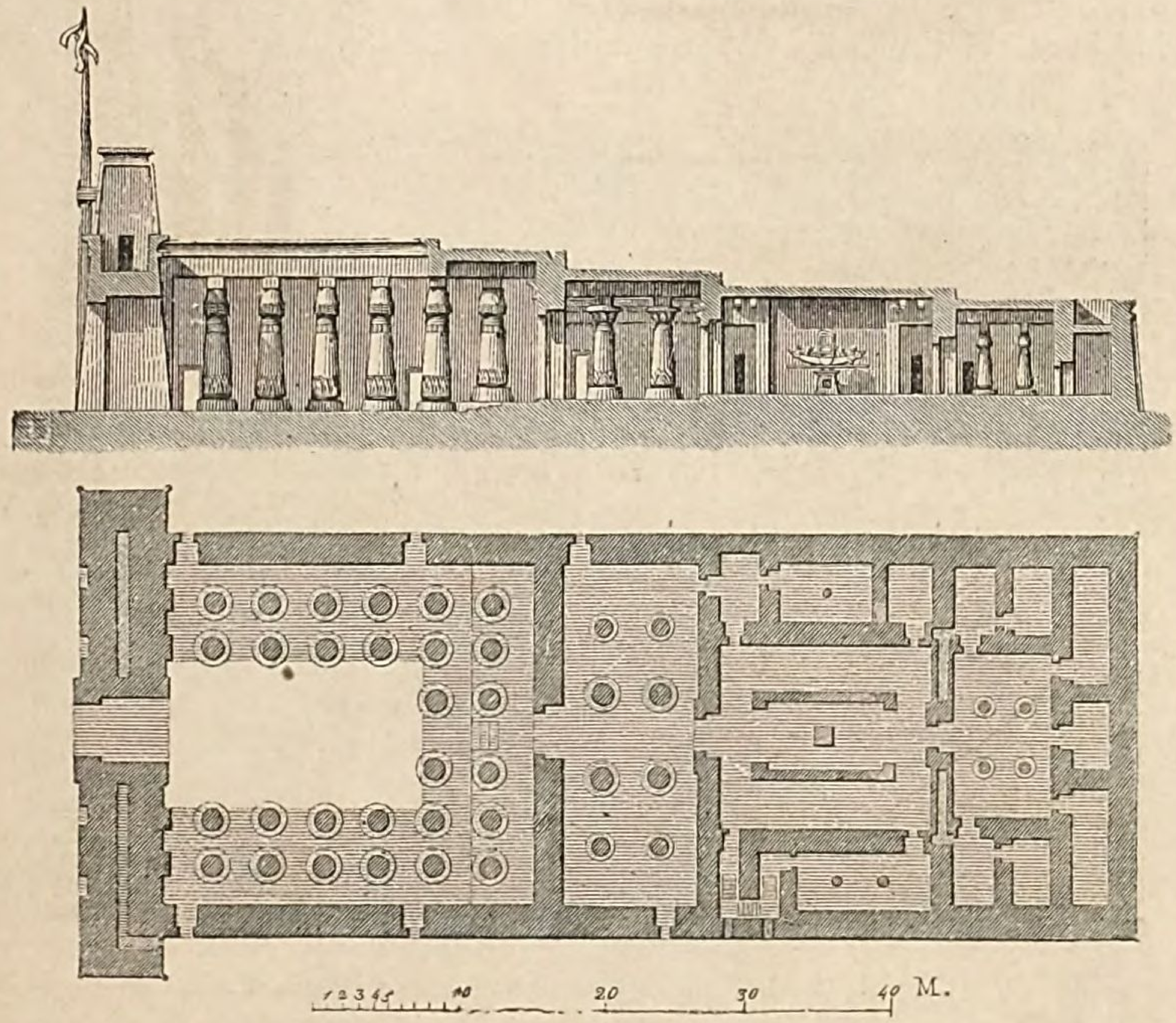


Fig. 22. Längendurchschnitt und Grundriss vom Tempel des Chensu zu Karnak.

höheren Säulen, tragen also auch eine höher liegende Decke, mit der sie ein höheres Mittelschiff bilden, dessen Seitenwände durch weite, ehemals vergitterte Oeffnungen dem Raume Licht zuführten. An diesen Saal, der ein nicht minder nothwendiges Glied des ägyptischen Tempels ist, schliesst sich der innere Theil des Heiligthumes mit verschiedenen kleineren oder grösseren Gemächern und Sälen, deren innersten Kern die enge, niedrige, geheimnissvoll düstere Cella bildet. Hier thronte in mystischem Dunkel die Gestalt des Gottes. Ueber Bestimmung und Bedeutung der einzelnen Räume ist bis jetzt wenig Sicheres erkundet worden; wahrscheinlich waren die inneren Räume nur den Priestern und Eingeweihten zugänglich, die dort den Kultus der Götter begingen, während vermuthlich die verehrende Menge harrend die weiten Vorhöfe füllte. Alle Räume sind an den Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Aussenmauern mit bildlichen Darstellungen bedeckt, deren bunte Farbenpracht und wundersame Symbolik den mächtigen Eindruck dieser Bauwerke auf's Höchste steigern.

Die noch in ihren Trümmern gewaltigen Reste des „hundertthorigen“ Theben sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Flusses zerstreut und haben nach den im Schutt der Ruinen angesiedelten neueren Dörfern ihre Bezeichnung erhalten. Die Tempel scheinen vorwiegend dem östlichen Ufer (der Seite des Aufganges, des Lebens, nach ägyptischen Vorstellungen) anzugehören. Unter ihnen tritt als der wichtigste und grösste, als das geheiligte Palladium des Reiches der Tempel von Karnak hervor. Von Sesurtesen I. noch zu den Zeiten des „alten Reiches“ gegründet, erhielt er unter den Herrschern des „neuen Reiches“ immer weitere Zusätze und Anbauten, so dass bei einer Breite von 330 Fuss die Gesammtlänge sich über 1130 Fuss erstreckt. Durch den vorderen gewaltigen Pylonbau, zu dessen Thor eine Doppelreihe von kolossalen Widdersphinxen führte, tritt man in einen geräumigen Vorhof von 320 Fuss Breite und 270 Fuss Tiefe, auf beiden Seiten von Säulenreihen eingefasst. Merkwürdiger Weise und gegen die Regel des ägyptischen Tempel-

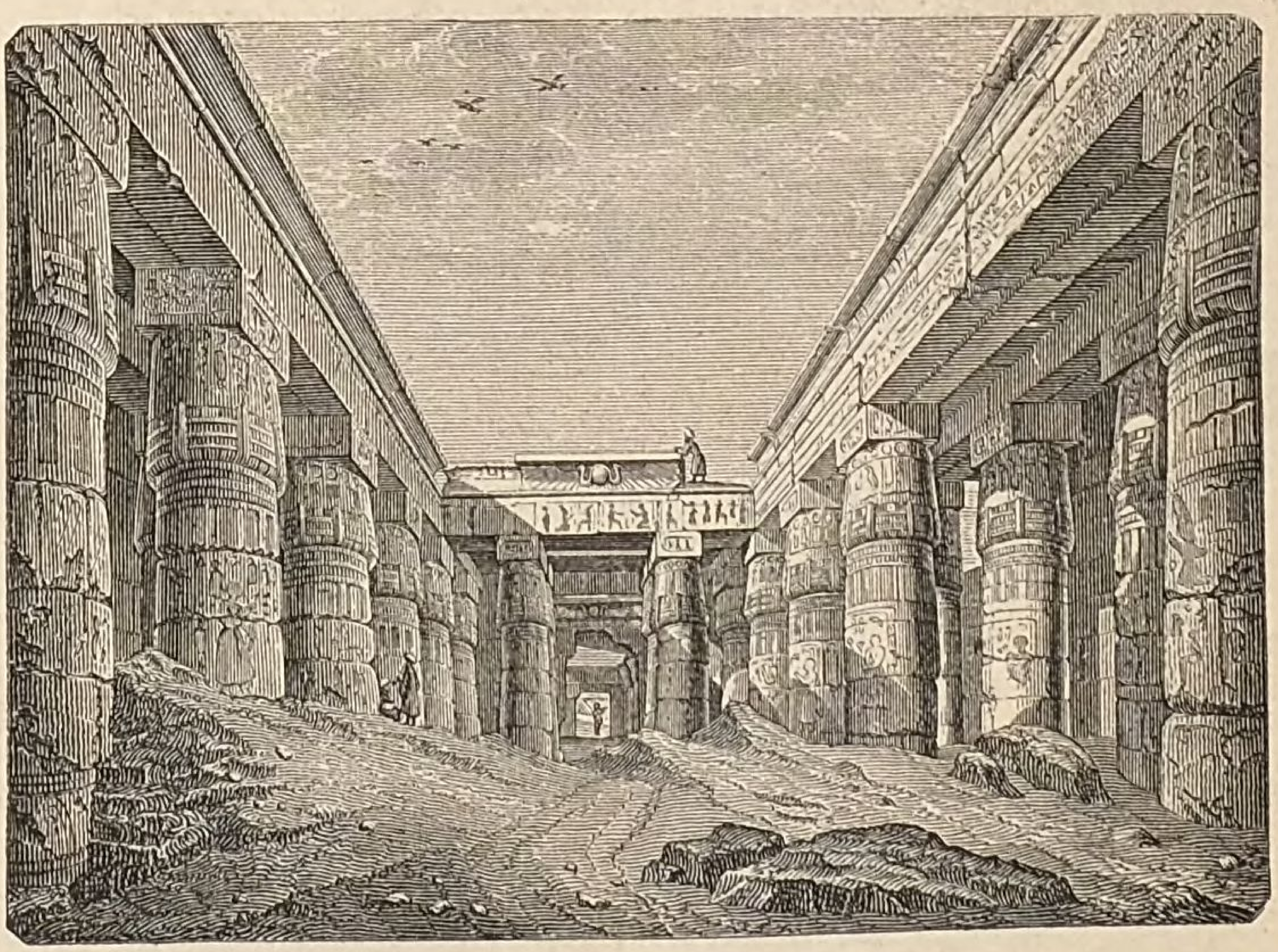


Fig. 23. Vorhof im Tempel des Chensu zu Karnak.

baues wird die nördliche Umfassungsmauer von einem kleineren, später hinzugefügten Heiligthum durchbrochen, das indess auch gegen 200 Fuss lang und gegen 80 Fuss breit ist. Aus dem Vorhofe gelangte man durch einen noch kolossaleren Pylonbau in den gewaltigsten Säulensaal der Welt, von Sethos I. und dessen Nachfolgern während des 14. und 15. Jahrhunderts v. Chr. ausgeführt. Seine Steindecke wird von 134 Säulen getragen, von denen die mittleren zwölf, grösser und höher als die übrigen, ein erhöhtes Mittelschiff einschliessen. Diese mittleren Säulen ragen 66 Fuss empor, während die kleinern Säulen sich 40 Fuss erheben. Dieser eine ungeheure Saal kommt mit seinem Flächenraum von 52,480 Quadratfuss dem einer grossartigen Kathedrale gleich. Ein dritter Pylonbau, an den sich ein nach der Südseite offener Hof schloss, führte zu zwei granitnen, von Thutmes I. errichteten Obelisken, und hinter diesen zu einem vierten Pylon, mit welchem das eigentliche Heiligthum erst beginnt. Da sind in labyrinthischer Verschlingung offene und bedeckte Räume, Kammern, kapellenartige Gemächer und säulengetragene Säle, verbunden durch Gänge und Galerien, seltsam in einander geschoben, so dass nirgends so klar wie an diesem Riesenmonument das conglomeratische Einschachtelungssystem der

ägyptischen Architektur zu Tage tritt. An den Wänden lehnen oft, mit vorspringenden Pfeilern verbunden, bedeutsame Kolossalfiguren, alle Flächen sind mit reich ausgemalten Bildwerken bedeckt, in denen symbolische Gegenstände, religiöse



Fig. 24. Kapitäl von Karnak.

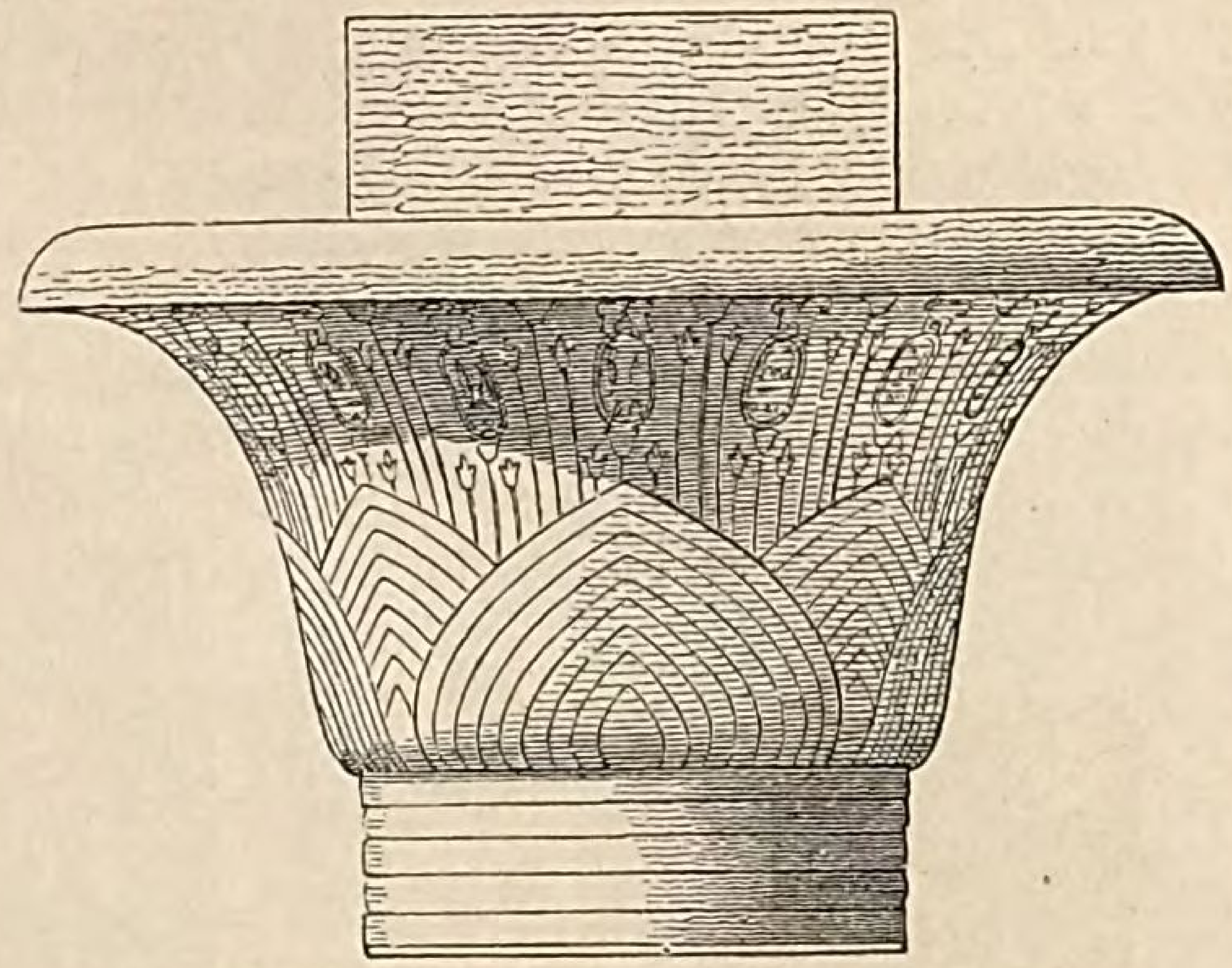


Fig. 25. Kapitäl von Karnak.

Ceremonien mit historischen Darstellungen königlicher Heldenthaten wechseln. Die innern Räume sind grossentheils von Thutmes III. und seiner Schwester errichtet.

Die architektonischen Details entwickeln sich auch hier hauptsächlich am Säulenbau, für dessen Behandlung fest ausgeprägte, höchst grossartig wirkende, dem machtvollen Eindruck des Ganzen wohl entsprechende Formen gewonnen werden. So haben in dem Säulensaal die kleineren Säulen das in Beni-Hassan bereits auftretende geschlossene Lotoskapitäl (Fig. 24); aber die direkte Nachahmung der natürlichen Pflanzenbildung ist abgestreift, das Kapitäl entwickelt sich gleich dem Stamm in compakter, einheitlich geschlossener Masse, deren Flächen in spielender Dekoration bunte Hieroglyphen bedecken. Daneben tritt aber an den grösseren Säulen der beiden Mittelreihen eine neue Kapitälform auf (Fig. 25), die das Motiv des weitgeöffneten Lotoskelches befolgt und damit eine neue künstlerisch verwendbare Grundform in die bauliche Praxis einführt. Damit der weit vorspringende Rand vom Architrav nicht belastet und abgedrückt werde, behielt man wie bei den übrigen Kapitälen die schmale viereckige Platte über demselben bei. Die Säule selbst ist von wuchtigem Bau (Fig. 26), ihr stark geschwellter, nach oben verjüngter Schaft erhebt sich auf runder scheiben-

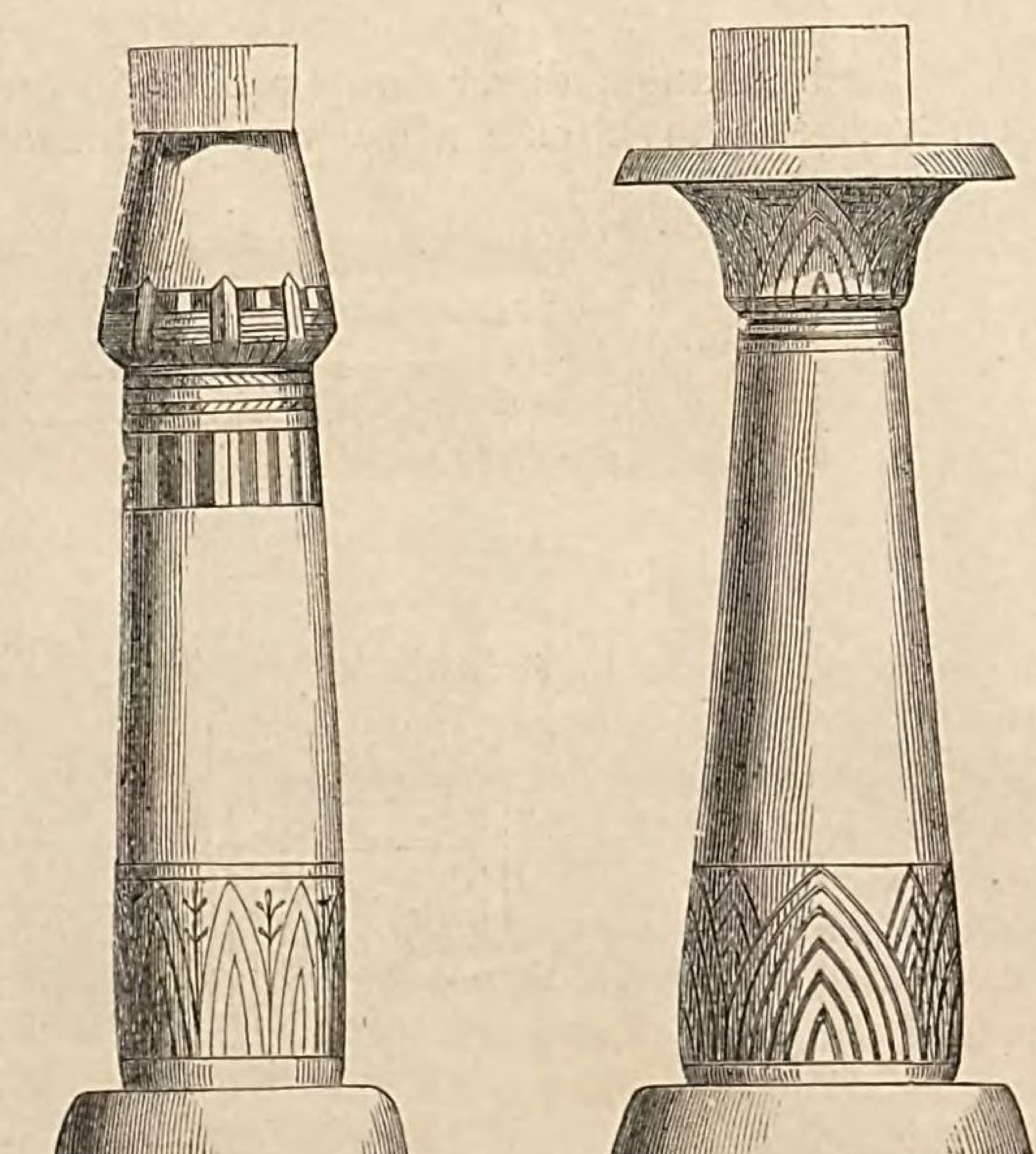


Fig. 26. Aegyptische Säulen von Theben.

förmiger Basis, wird am Fusse mit Blattornamenten in bunter Malerei bedeckt und verbindet sich mit dem Kapitäl durch ebenfalls aufgemalte Bänder, welche den Hals bezeichnen.

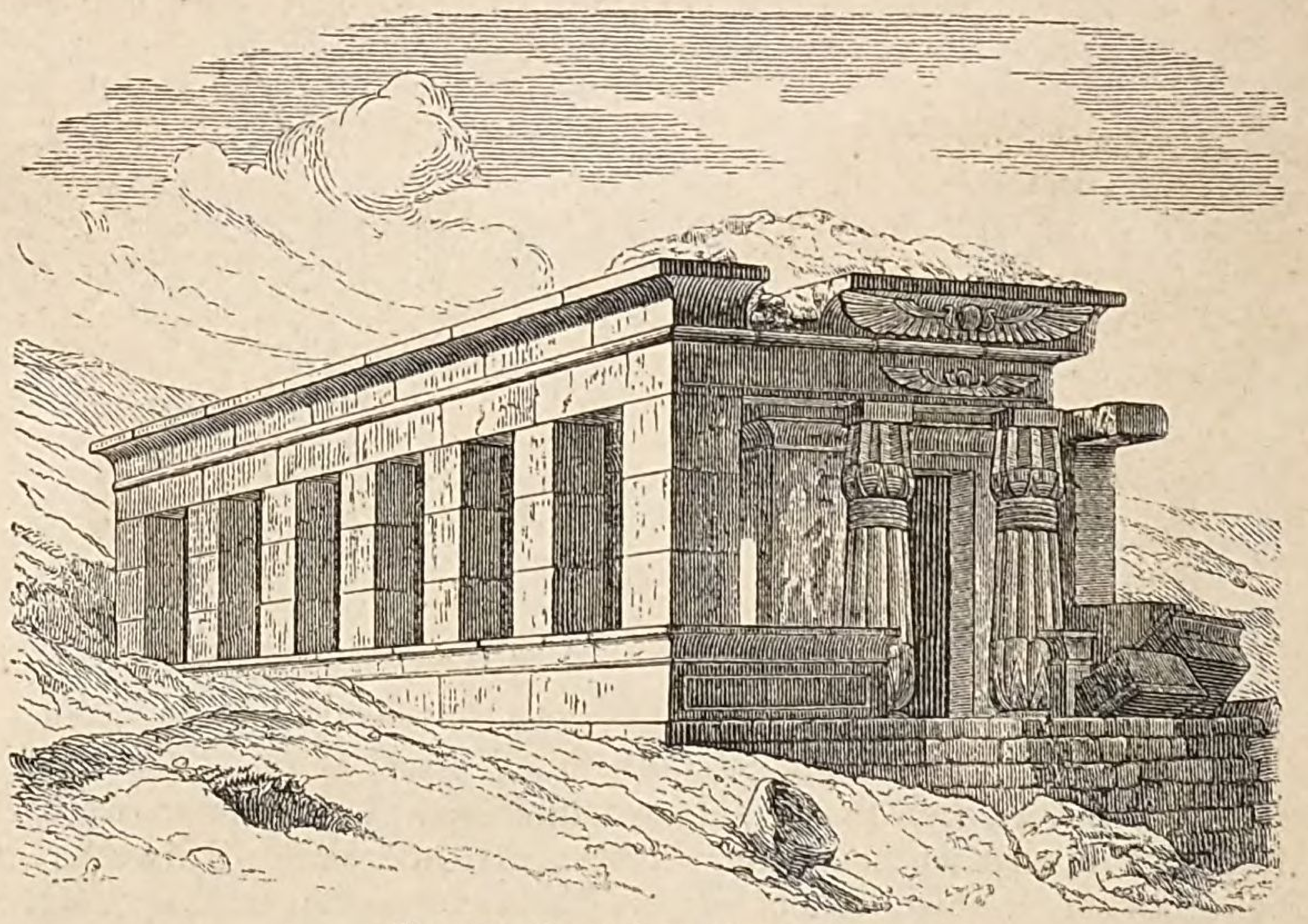


Fig. 27. Tempel zu Elephantine.

Andre Bauten dieser Gruppe sind der grosse Tempel von Luksor, der mit dem vorigen durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden war; ferner das

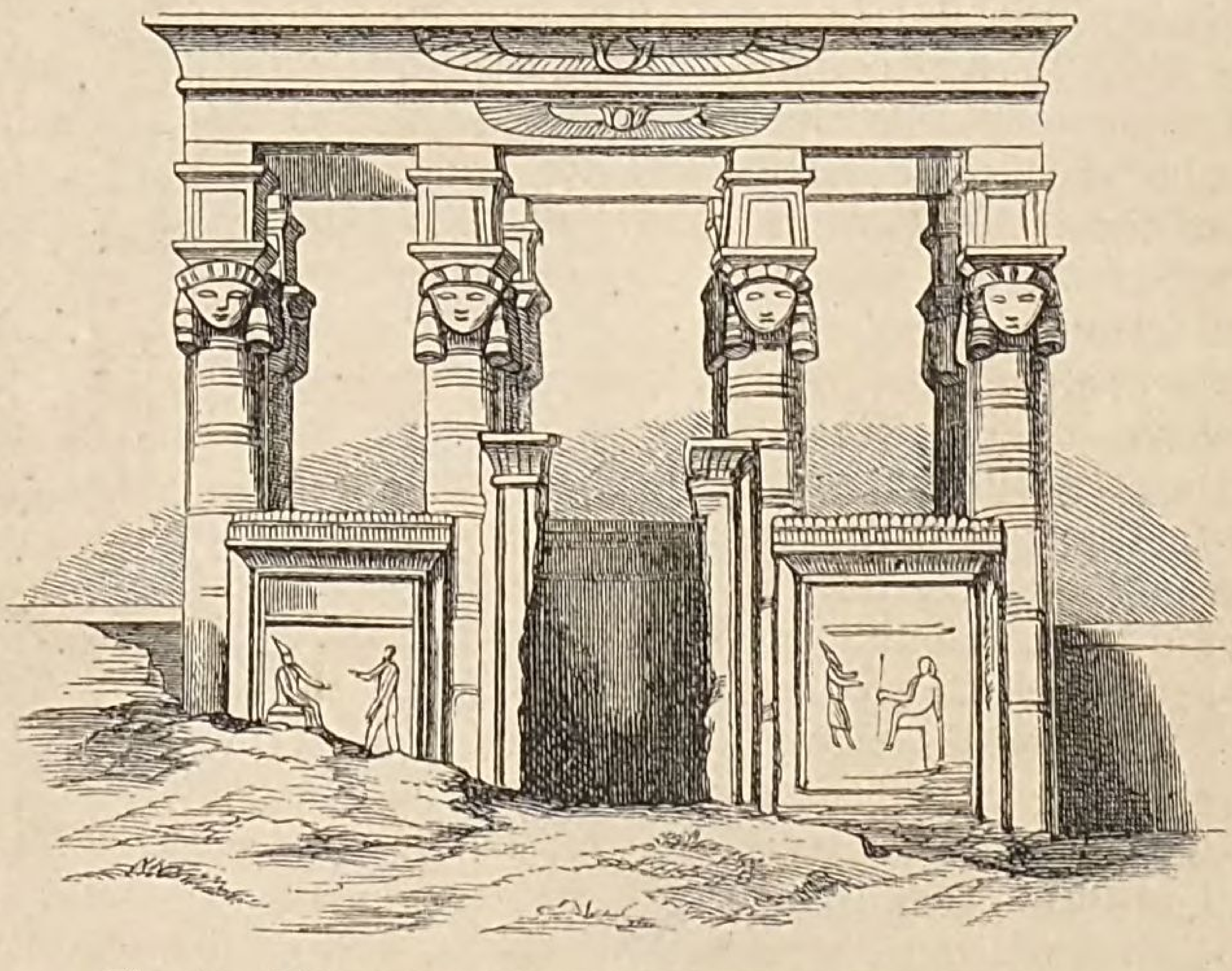


Fig. 28. Nebentempel beim Hathortempel zu Dendera.

sogenannte Grabmal des Osymandyas, in Wahrheit ein von Ramses d. Gr. errichteter Tempel, eines der schönsten Monumente Aegyptens; weiterhin auf dem westlichen Ufer bedeutende Tempelreste bei Medinet-Habu, und nördlich von

dort, bei Kurna, abermals ein Tempel, der jedoch in abweichender Anlage, ohne Pylon, aber mit einem zehnsäuligen Porticus sich nach vorn öffnet. Er datirt inschriftlich von Sethos I. Der mächtige Eindruck aller dieser Ruinen erhält noch eine Steigerung durch zwei Kolosse sitzender Königsbilder, die ehemals zu einer jetzt gänzlich zerstörten Tempelanlage gehörten und von denen das nördlichere die

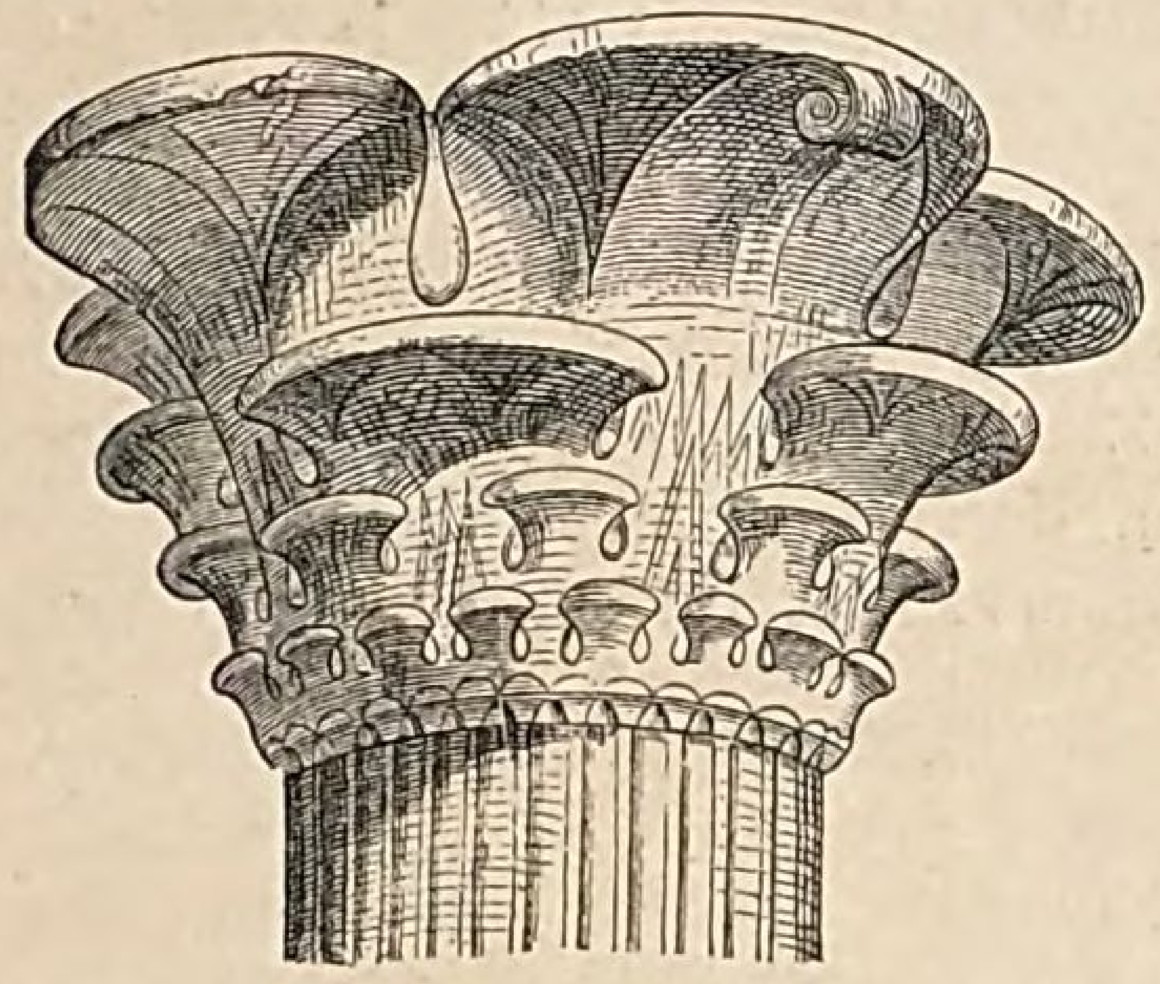


Fig. 29. Kapitäl von Edfu.

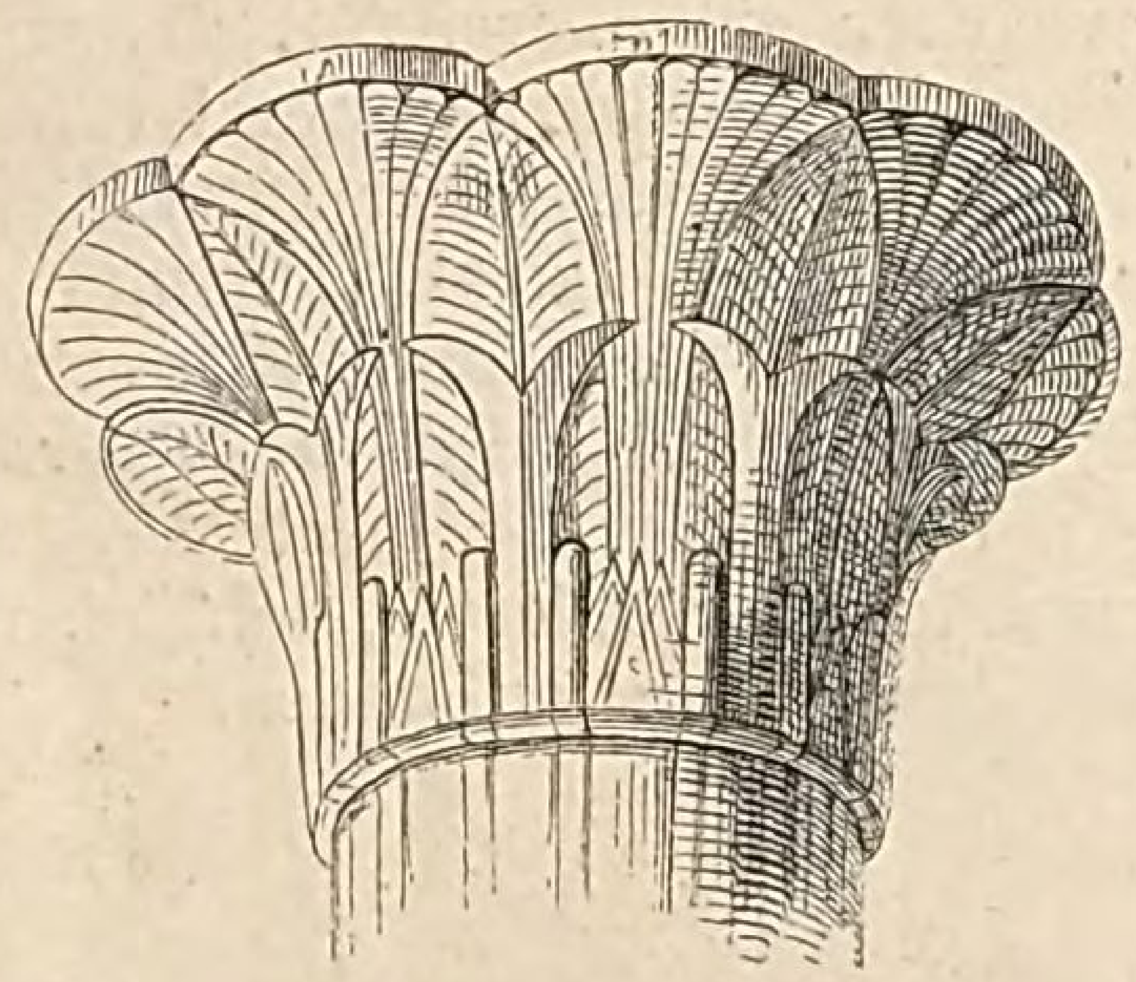


Fig. 30. Kapitäl von Esneh.

berühmte Statue des Memnon ist. Inschriftlich aber gehören sie dem Könige Amenhotep III. an und stellen seine Mutter und seine Gemahlin dar.

Ausserdem finden sich auf der Westseite ausgedehnte Felsengräber, in denen die Herrscher der thebanischen Dynastie sammt ihrem Geschlechte beigesetzt sind. In engen, öden Gebirgsschluchten, wo die brennende Sonnengluth jede Spur des Lebens austilgt, liegen diese Gräber der thebanischen Nekropolis, zunächst die der Königinnen (Biban e' Sultanât), dann die der Könige (Biban el molûk) aus der 18. bis 20. Dynastie. Von einem Vorhof führt ein dunkler Schacht in die Tiefe des Felsen hinein und mündet in einen grossen Saal, dessen Decke auf Pfeilern ruht und der von seinen prachtvollen Wandgemälden den Namen des »goldnen« trägt. Hier stand der Sarkophag des Königs, und die reich gemalten Darstellungen an den Wänden ringsum beziehen sich auf die Geschicke desselben nach dem Tode.



Fig. 31.
Kapitäl von Dendera.

Andere wichtige Denkmäler trifft man weiter oberhalb, besonders in Nubien. Manche dieser Heiligthümer zeigen eine wesentlich abweichende Form, indem sie bei einfacherer Anlage ihre Cella ringsum mit einem Säulen- oder Pfeilerumgang umgeben, wie der von Amenhotep III. erbaute südliche Tempel auf der Insel Elephantine (Fig. 27). Bedeutende Grabmonumente befinden sich sodann in den Grotten von Girscheh, Derri und Ipsambul, letztere mit hohen, reich ausgemeisselten Felsfaçaden, deren Hauptschmuck aus gewaltigen Kolossalstatuen Ramses d. Gr. besteht. Die Groten von Girscheh sind statt dessen mit einem frei vorgebauten Hallenhof und stattlichem Pylon versehen. Manche kleinere Anlagen, wie die heiligen Thiergehege, Typhonien, Mammisi u. A. liegen ebenfalls in der Nähe der Haupttempel. Diese bestehen meistens aus einer einfachen Cella, die von offenen, nur in den unteren Theilen mit steinernen Balustraden geschlossenen Säulen- oder Pfeilerstellungen umgeben wird. So der kleine Nebenbau beim Hathortempel zu Dendera. (Fig. 28).

Die letzten Epochen der ägyptischen Architektur zeigen in ihren Werken durchschnittlich eine minder grosse Anlage, aber dafür eine reichere, mannichfaltigere Behandlung der architektonischen Glieder. Besonders sind es die Kapitäle der Säulen, an denen das Motiv des geöffneten Kelches in den buntesten Variationen zur Geltung kommt (Fig. 29 u. 30). Neben diesen reichen Formen tritt noch eine ganz phantastisch symbolische auf, die aus vier Köpfen der Göttin Hathor besteht, über welchen ein oberer Aufsatz, würfelförmig und nach Art eines kleinen Tempels gestaltet, das Gebälk aufnimmt (Fig. 31). Die bedeutendsten dieser späteren Anlagen sind die Tempel der Insel Philä, unter den Ptolemäern errichtet, der prachtvolle Haupttempel zu Edfu und die Ruinengruppen von Esneh, endlich der glanzvolle, von der Königin Kleopatra gegründete Hathortempel zu Dendera. Auch die Pyramidenform wird in dieser späteren Zeit mehrfach wieder aufgenommen, wie die Denkmäler der Insel Meroë bezeugen, doch sind diese Werke in geringen Dimensionen, in steilerem, schlankerem Aufbau errichtet und mit kleinen Vorhallen sammt Pylonenbau verbunden.

3. Die bildende Kunst der Aegypter.

Ueber drei Jahrtausende hindurch hat die Bildnerei als treue Begleiterin der Architektur bei den Aegyptern eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, die der Grossartigkeit des baulichen Schaffens in Nichts nachstehen.[1] Wie aber die architektonischen Formen in jener unabsehbaren Zeitdauer, gewisse Einzelheiten der Behandlung abgerechnet, im Wesentlichen dieselben blieben und uns das nur im Orient mögliche Bild einer bei fortgesetzter reger Thätigkeit doch starren, monotonen Praxis ohne tiefere organische Entwicklungen bieten, so auch die bildenden Künste. Welche feineren Unterschiede in der Auffassung der Gestalten der Scharfsinn der neueren Forschung auch entdeckt hat, der geistige Gehalt, der Kreis der Anschauungen, das Verhältniss der bildnerischen Thätigkeit, ja selbst die Typen und Motive der Darstellung bleiben durch die Jahrtausende hindurch dieselben, unverrückbar und unabänderlich wie die Natur des Nilthales.

Der Grund dieser auffallenden Erscheinung kann nur in der Stellung gesucht werden, welche die bildenden Künste bei den Aegyptern einnahmen. Diese lässt sich zunächst kurz dahin bezeichnen, dass Plastik und Malerei, mochten sie die ungeheuren Wandflächen und die Säulen und Decken mit Bildern und Reliefs schmücken, oder vor den Eingängen, an den Pfeilern der Vorhöfe, im Innern des Heiligthums ihre Kolossalgestalten aufstellen, ausschliesslich im Dienste der Architektur standen. Zwar ist dies an allen Orten die primitivste Stellung der bildenden Künste gewesen, und selbst bei den Griechen hatte sich das plastische Werk anfänglich nur den Gesetzen der Architektur zu fügen. Allein wo eine freie Entwicklung des Individuums sich im Volke Bahn brach und auch die plastischen Werke mit ihrem geistigen Odem zu beleben anfing, da wurden die Fesseln bald gebrochen, und das Werk der Bildnerei trat in eigner Schönheit, auf sich selber ruhend, den Schöpfungen der Architektur gegenüber. Dass dieser Geist freier Entfaltung des Individuums den Aegyptern fehlte, dass sie in ächt orientalischer Unterwürfigkeit blindlings einem despotischen Willen folgten, das ist der tiefere Grund, warum auch die bildende Kunst aus ihrer abhängigen Stellung sich bei ihnen nicht zu erheben vermochte. Es ist damit das Element bezeichnet, welches überhaupt die gesammte orientalische Geistesrichtung charakterisirt, welches alle ihre künstlerischen Leistungen an das unerbittliche Hausgesetz der Architektur fesselt und das indivi-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6. (V.-A. Taf. 2.)

duelle geistige Leben gleich im Keime erstickt. In derselben Weise, wenngleich national bedingt, werden wir es bei allen anderen Völkern des Orients in Geltung finden.

In dieser Hinsicht ist es gewiss ein denkwürdiger Zug, dass die ägyptische Bildnerei in ihren ältesten Werken, in den Ueberresten aus der Frühzeit des alten Reiches von Memphis, bereits mit Entschiedenheit auf Porträtähnlichkeit ausgeht. So u. A. in den merkwürdigen beiden Priesterfiguren des Louvre zu Paris und der kleinen hockenden Schreiberstatue derselben Sammlung (Fig. 32), aber auch in sieben sitzenden Statuen des Königs Schafra, welche Mariette in der Nähe der Pyramide dieses Herrschers ausgrub und in das neue Museum von Cairo brachte (Fig. 33). Mit überraschender Schärfe tritt diese realistische Bestimmtheit in einer aus gleicher Frühzeit stammenden Holzstatue derselben Sammlung auf (Fig. 34), die bereits einen hohen Grad von Freiheit in lebensvoller Wiedergabe der Naturformen bekundet.

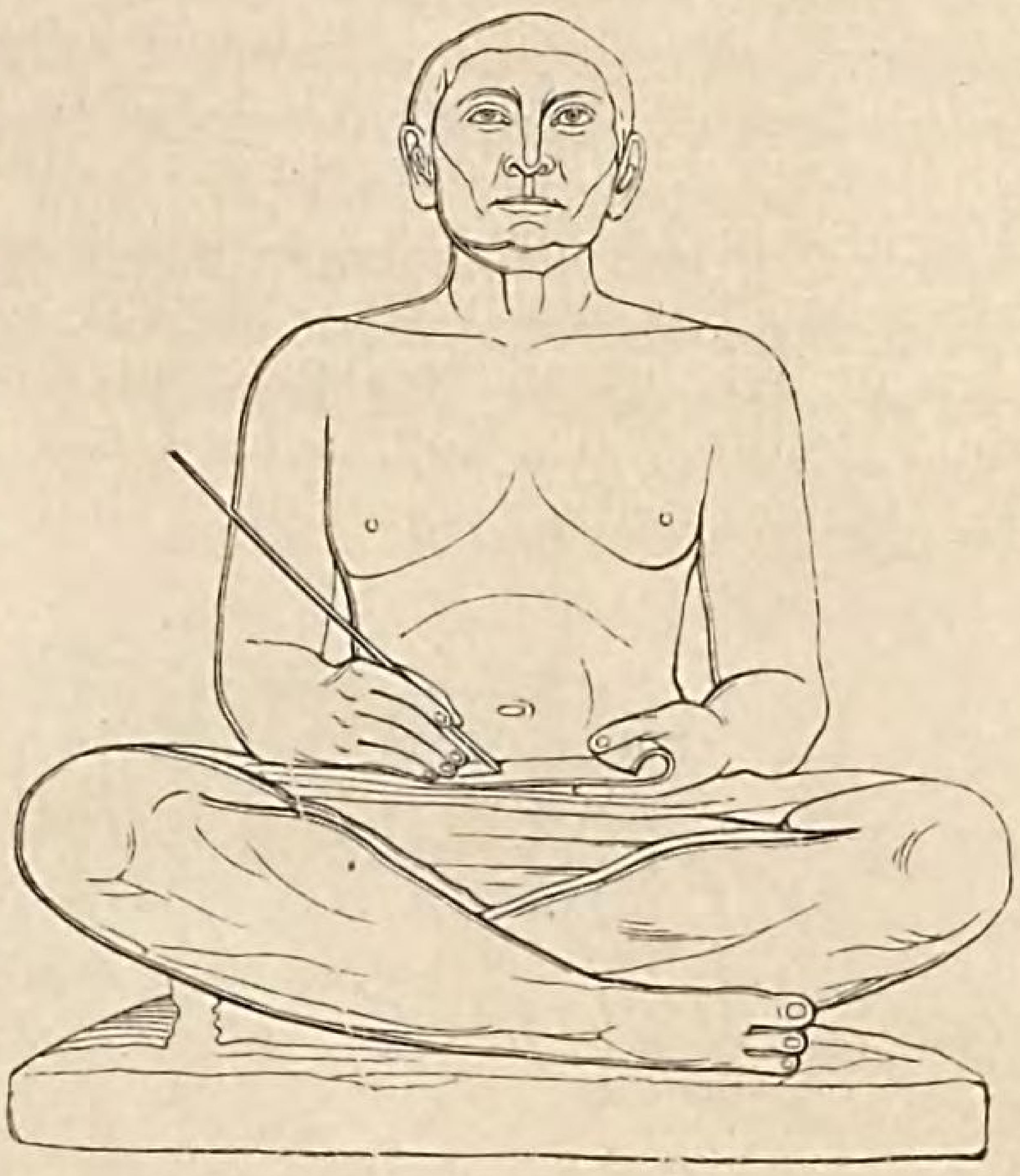


Fig. 32. Aegyptischer Schreiber. Louvre.

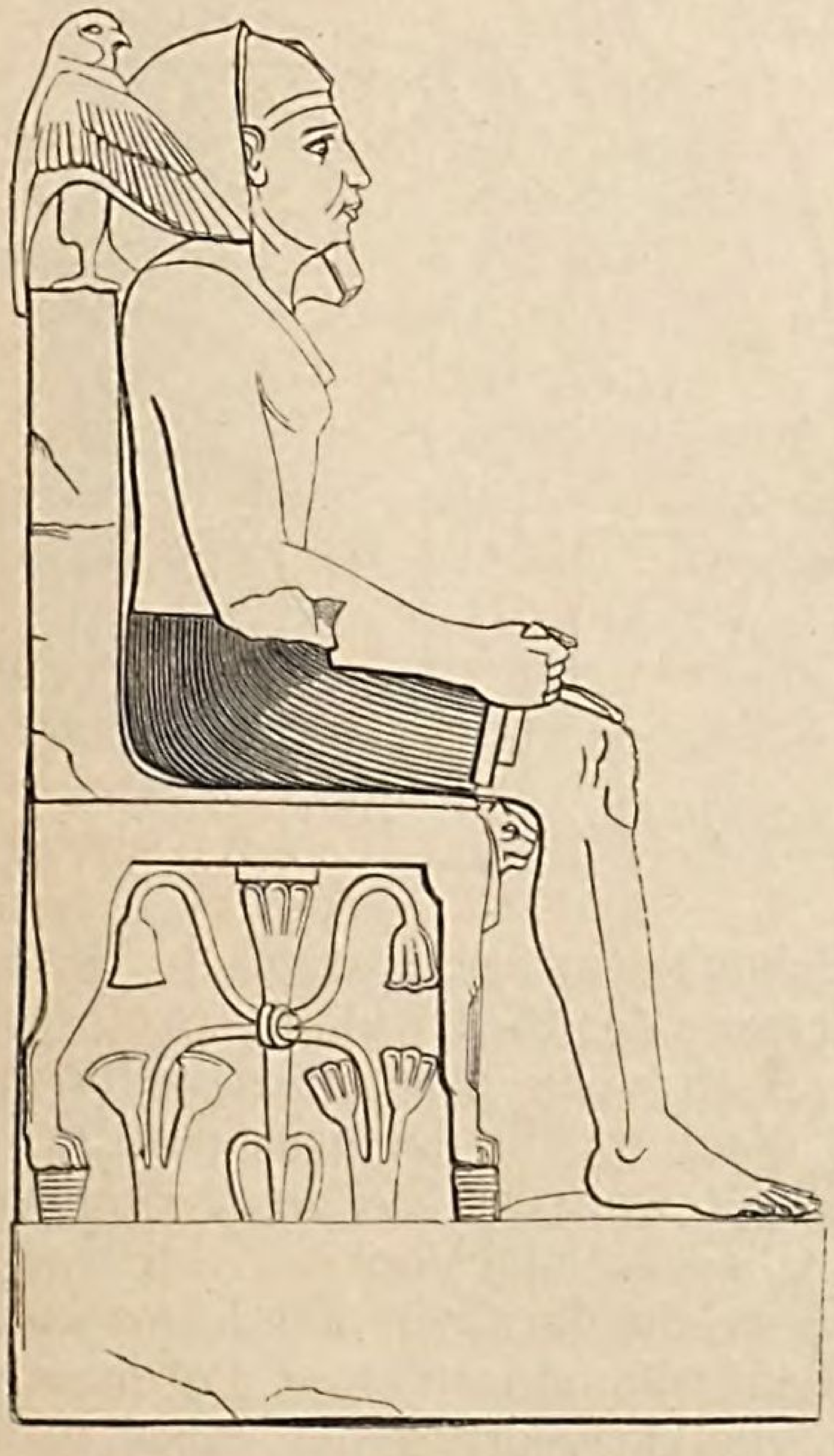


Fig. 33. Statue des Königs Schafra. Cairo.

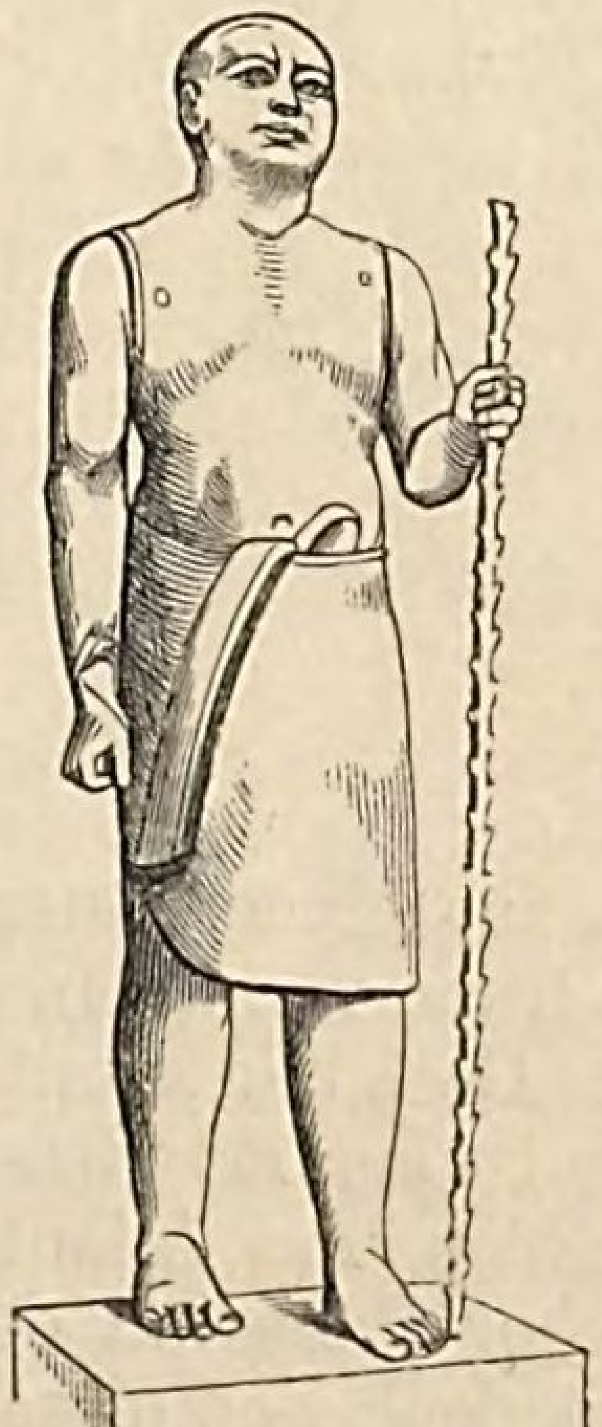


Fig. 34.
Holzstatue im Museum zu Cairo.

Sehen wir in solcher Urzeit schon ein bewusstes künstlerisches Streben nach der Bezeichnung des Individuellen, so sollte man vermuthen, dass sich daraus eine freie, lebensvolle Plastik habe entwickeln müssen. Aber weit gefehlt: der Genius der ägyptischen Kunst reichte nur bis an die Auffassung des Zufälligen, Aeusserlichen, und bald wurde der in der frühesten Zeit herrschende scharfe Naturalismus durch eine architektonisch-typische Auffassung zurückgedrängt. Wo hinter den Zügen

die tiefere geistige Bedeutung anfängt, wo in den Lineamenten sich der bewegte Ausdruck subjectiver Empfindung, individuellen Geistes aussprechen sollte, da erhebt sich die unübersteigliche Schranke. Daher bei aller Porträtähnlichkeit die endlose Wiederholung derselben Herrscherfigur, daher in den Sphinxalleen wie an den Pfeilerhallen die monotone Wiederkehr derselben Standbilder mit demselben typisch starren Ausdruck, derselben befohlenen Haltung, denselben symbolischen Attributen, so dass die menschliche Gestalt gleich der thierischen im Banne des allgemeinen Gattungsbegriffs festgehalten wird, die eine der andern weder an Ausdruck, noch an Bewegung klar ausgeprägten individuellen Daseins irgendwie überlegen. Diese Gleichförmigkeit beherrscht bei allen Statuenbildungen die ganze Haltung des Körpers: bei den sitzenden Gestalten stehen wie nach orientalischer Etikette die Füsse gleichmässig gerade neben einander, der Oberleib beobachtet eine strenge, würdevolle Haltung, der Kopf schaut mit starrem Blick vorwärts, und wie zur Besieglung der völlig apathischen Ruhe sind beide Arme mit flach ausgestreckten Händen

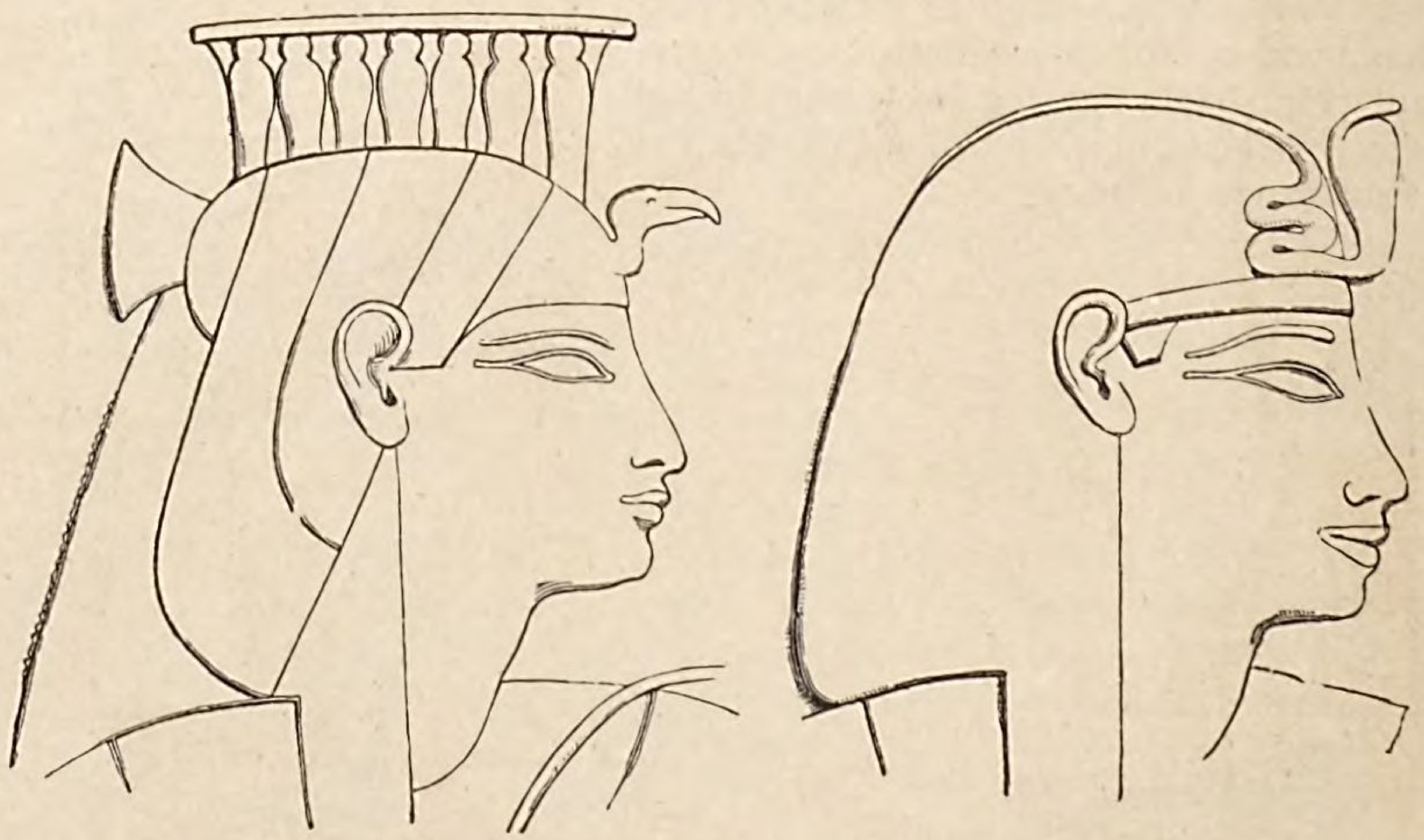


Fig. 35. Aegyptische Reliefköpfe.

dicht wie aus einem Gusse an Oberleib und Schenkel angeschlossen. In derselben absoluten Ruhe verhalten sich die an der Vorderseite der Pfeiler häufig angebrachten stehenden Gestalten, mit demselben starren Blick, eng zusammengeschlossenen Beinen und über der Brust gekreuzten Armen, nicht wie in der griechischen Kunst die Karyatiden und Atlanten in angespannter Thätigkeit des Stützens, sondern in orientalischer Passivität den architektonischen Gliedern angelehnt.

Und doch sind diese mächtigen Gestalten, welche die ägyptische Kunst kolossal zu bilden liebte, ebenso unterschieden von den träumerisch weichen oder wild phantastischen Figuren der Inder wie von den markig gedrungenen, aber zu einer gewissen derben Fülle neigenden Gestalten der assyrischen Kunst. Die ägyptischen Bildwerke führen uns einen straffen, schlank und elastisch gebauten Volksstamm vor Augen. Brust und Schultern sind ohne Fülle, breit und kräftig, die Arme lang, sehnig und muskulös, der Leib mit schlanken Hüften und Beinen, die eher zum Magern als zum Fetten neigen und überall im scharf ausgeprägten Muskelspiel die Tüchtigkeit eines an Arbeit und Ausdauer gewöhnten Volkes zeigen. Die Köpfe (Fig. 35) haben bei aller Vorliebe für Porträtähnlichkeit ein entschieden nationales Gepräge von unverkennbar semitischer Abstammung, die Schädelbildung

ist flach und platt und lässt in Verbindung mit der äusserst niedrigen weit zurückweichenden Stirn den Mangel idealen Sinnes vermuthen; die schmal und lang geschlitzten, schräg liegenden Augen deuten auf Scharfsinn und Klugheit; die Nase, die aus den breit und hoch vorstehenden Backenknochen sich mit schwächlichem, sanft geneigtem Rücken herabbiegt, steht in engster Verbindung mit dem weit vorspringenden Untertheile des Gesichts, das besonders durch die üppigen Lippen und die aufwärts gezogenen Mundwinkel den Ausdruck sinnlichen Behagens gewinnt. Man sieht, dass schon durch die nationale Physiognomie dies Volk mehr zu realer Bethätigung des Verstandeslebens als zu höheren idealen Schöpfungen vorbestimmt war.

Die Körperformen sind durchweg mit gutem Verständniss behandelt, der feste Bau des Ganzen, Bedeutung und Bewegung der Glieder scharf und klar erfasst, die Bekleidung meistens nur auf einen Schurz beschränkt (Fig. 36), das Haar



Fig. 36. Aegyptische Wandgemälde.

ausserdem vollständig von einer Haube bedeckt, die bei den Herrschern sich mit der einfachen oder der doppelten Krone, oder einem aus symbolischen Attributen zusammengesetzten phantastischen Kopfputz verband. Auch der Bart wurde in ähnlicher Weise künstlich umwickelt und seltsam hakenförmig gebogen. Für die Auffassung der menschlichen Gestalt war es unstreitig von Wichtigkeit, dass das Klima und die Sitte des Landes nur geringe Bekleidung vorschrieben, und selbst die reicheren, weiteren Gewänder, wie die Wandgemälde zahlreich bezeugen, aus leichten, durchsichtigen Stoffen gebildet waren. (Fig. 36.) So musste also die fortgesetzte Anschauung die Künstler mit den Formen des Körpers hinlänglich vertraut machen. Dennoch blieb es dem Einzelnen auch hierbei nur innerhalb streng gezogener Schranken verstattet, sich thätig zu erweisen, da schon in frühester Zeit für die Formen des Körpers durch bestimmt vorgeschriebene Zahlenverhältnisse ein fester Kanon angenommen wurde, dessen pünktliche Befolgung das Gesetz vorschrieb. Zwar wurde dieser Kanon in späterer Zeit, als man eine grössere Schlankheit der Verhältnisse anstrebte, mit einem zweiten vertauscht, der zuletzt unter den Ptolemäern sogar einem dritten weichen musste, allein in all diesen Umwandlungen

erkennt man die oft durch äussere Einflüsse bedingte wechselnde Geschmackstimmung der Zeiten, während nach wie vor durch die Jahrtausende die streng vorgeschriebene Regel jede freiere Bewegung hemmte und einer selbständigen künstlerischen Thätigkeit den Weg verschloss. Das Verdienst des einzelnen Bildhauers beschränkt sich höchstens auf die Ausführung, und selbst diese war bei der gleichmässigen Unverdrossenheit und Gewandtheit zu einer wesentlich handwerklichen herabgesetzt. Keinem Menschen fällt es ein, nach den Urhebern dieses oder jenes Kolossalwerkes zu fragen, da das ewige Einerlei der Wiederholungen, durch die einmal feststehende schablonenmässige Auffassung bedingt, mehr fabrikartig als durch künstlerische Selbstthätigkeit entstanden scheint.

Damit hängt denn auch die staunenswürdige Sicherheit, die unermüdliche Sorgfalt zusammen, mit welcher das härteste Material, Granit und Basalt, bei den kolossalsten Dimensionen bis in's Kleinste mit derselben peinlichen Treue bearbeitet ist, welche sich in den unabsehbaren Bilderzeichen der Hieroglyphen an Säulen, Pfeilern, Obelisken, Postamenten, Wänden und Sarkophagen in unermesslicher Ausdehnung mit stets gleichbleibender Genauigkeit bewährt. Dass aber die ägyptische Kunst vorzugsweise in Kolossalgestalten die Bedeutung der Götter und der götterentsprossenen Herrscher feiert, erklärt sich theils aus der ebenfalls in's Kolossale gehenden Anlage der Bauten, theils aus dem Mangel an wirklich geistiger Lebendigkeit, wo man instinktmässig, was an innerem Gehalt abgeht, durch äusseren Umfang zu ersetzen sucht. Gestalten von zwanzig bis dreissig Fuss Höhe sind bei den Sphinx- und Widderbildern, den Pfeilerstatuen und den sitzenden Pharaonengestalten keine Seltenheit; die sechs stehenden Kolosse an der Façade des kleineren Felsenmonuments zu Ipsambul messen 35 Fuss, die vier sitzenden Statuen des grossen Ramses an dem Haupttempel daselbst haben über 60 Fuss, der Memnon sammt seinen Riesengenossen auf dem Trümmerfeld von Medinet-Habu erreicht 70 Fuss Höhe, und der berühmte Sphinx bei den Pyramiden von Memphis misst gar eine Länge von 142 Fuss.

So kolossal und zahlreich diese statuarischen Werke sind, so werden sie doch an Ausdehnung noch weit übertroffen durch die in wahrhaft unermesslicher Fülle auf allen Wandflächen der Tempel, Paläste und Gräber angebrachten Reliefbilder. In ihrer mannichfachen, alle Beziehungen des Daseins umfassenden Erscheinung, in ihrer frischen, lebensvollen Wirklichkeit bilden sie die Ergänzung und in gewisser Hinsicht die Kehrseite zu dem feierlichen Ernst der Rundbilder. Ihr Zweck ist lediglich der einer chronikartigen, möglichst getreuen Geschichtserzählung, eines ausführlichen Berichtes über das ganze Leben der Aegypter. Schon in den frühesten Gräbern des alten Reiches, also um den Anfang des dritten Jahrtausends v. Chr., werden uns die einfachen Thätigkeiten des Ackerbaues und der Viehzucht, die Verhältnisse und Beziehungen eines mannichfach gestalteten Privatlebens treulich und ausführlich geschildert. Die Typen, die Ausdrucksweise, die Gesetze der bildenden Kunst sind auch für diese Art der Darstellungen bereits festgestellt und durch langdauernde Uebung bewährt. Später auf den riesigen Wandflächen der thebanischen Monumente und der übrigen Denkmale aus den Glanzepochen des neuen Reiches sehen wir theils in den Gräbern alle Vorgänge des Privatlebens, Arbeit und Beschäftigung verschiedener Art, Erholungen und Spiele, wie sie noch jetzt auch bei uns üblich sind, heiteres geselliges Treiben und festliche Mahle, sodann auch religiöse Ceremonien, Opfer und andere feierliche Handlungen, Bestattungen und selbst die Schicksale der Seele nach dem Tode deutlich vorgestellt; theils aber, und dies besonders an den Wänden der Tempel und Paläste, die Lebensverhältnisse der Herrscher, feierliche Staatsactionen und bewegte Jagden, friedliche Vorgänge und kriegerische Unternehmungen, mächtige Heerzüge, wo der in kolossalen Dimensionen alles Andre, Menschen und Städte überragende König auf seinem Streitwagen gewaltig über die Leiber der gefallenen Feinde dahinstürmt (Fig. 37), mit seinem Geschoss ganze Schaaren niederstreckt, oder in Seetreffen Flotten von

Schiffen voll Bewaffneter in den Grund bohrt, dann endlich eine knieende Völkerschaft beim gemeinsamen Schopf ergreift und die Streitaxt zum Todesstreich schwingt, schliesslich wie Schaaren gefangener Feinde, reihenweise über einander geordnet, dem thronenden Herrscher zur demüthigen Huldigung vorgeführt werden, wobei dann die verschiedenen Völkerschaften durch charakteristische Auffassung der Gesichtsbildung und des Kostüms unverkennbar bezeichnet sind. Bei all diesen Darstellungen kommt es stets nur auf eine genaue, chronikenmässige Berichterstattung, auf deutliche Vergegenwärtigung der Wirklichkeit an, und nur darin erkennt man einen symbolischen Zug, dass die Gestalt des Königs alle anderen an Grösse überragt. Aber auch dies beweist wieder, wie die ägyptische Kunst überall, wo es gilt, geistige Bedeutung auszudrücken, zu conventionell symbolischen und rein äusserlichen Mitteln greifen muss.

Dass ein tieferes geistiges Prinzip der ägyptischen wie aller orientalischen Kunst fehlte, macht sich auch in der Art der Anordnung dieser Werke fühlbar. Von einer Composition im höheren Sinne ist nicht die Rede. Die Darstellungen

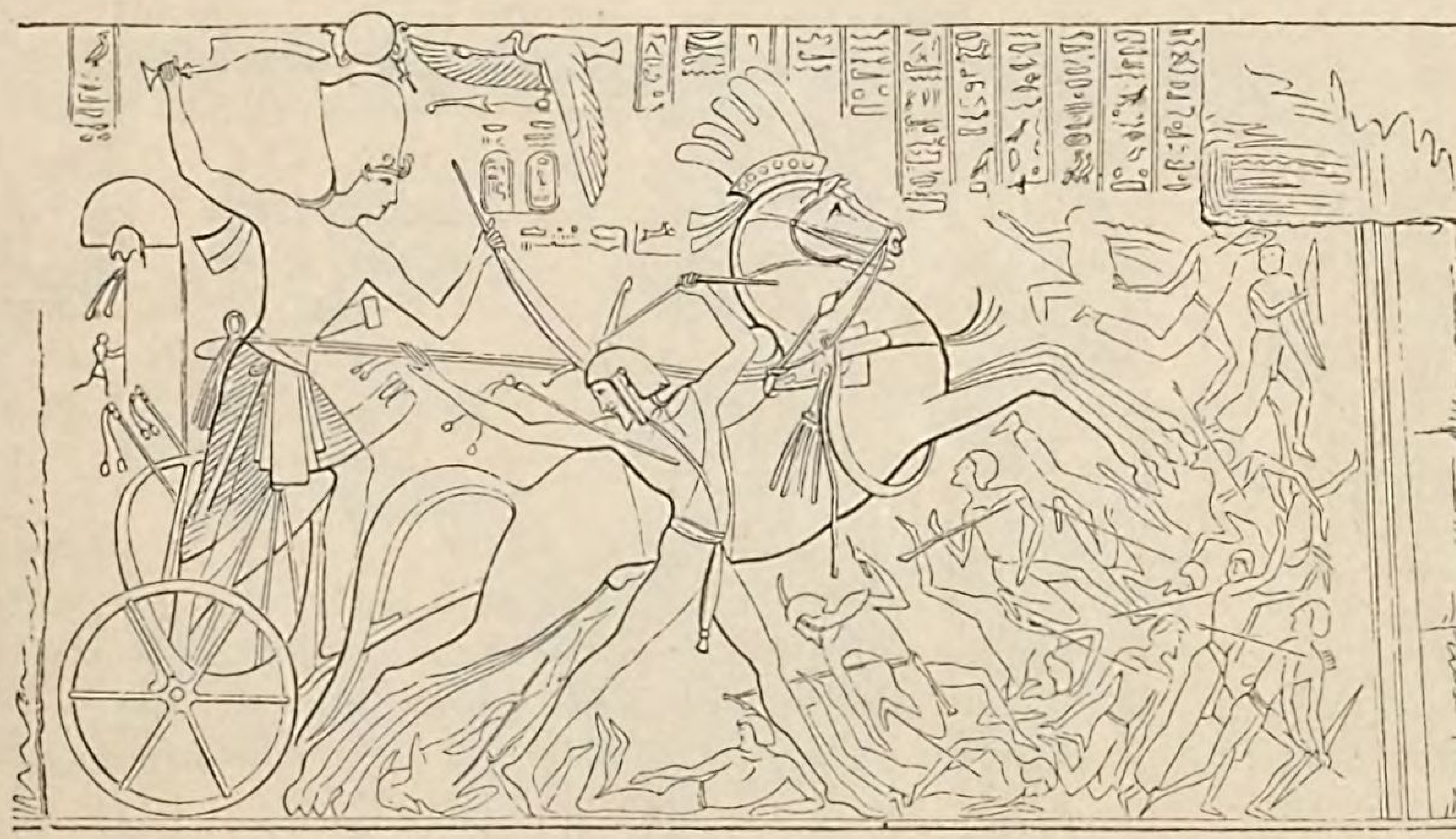


Fig. 37. Relief von Karnak. Sethos I.

sind entweder in monotoner Wiederholung reihenweise über einander angeordnet, oder sie bewegen sich bei belebteren Vorgängen in einem figurenreichen wirren Durcheinander. Dass im Einzelnen Rücksicht auf die Benutzung des Raumes genommen wurde, und dass die natürlichen Motive der Bewegung sich oft mit grossem Geschick jener Rücksicht anpassen, versteht sich bei einer so umfangreichen Praxis von selbst; aber im Ganzen und Grossen überdecken die Darstellungen ohne eigentlich architektonisches Prinzip der Anordnung die weiten Flächen, und es ist und bleibt überall ein nüchterner Naturalismus herrschend, der ein höheres Gesetz der Anordnung nicht aufkommen lässt. Aber auch in andrer Hinsicht gehen die bewegten Darstellungen des Lebens nicht über das Niveau jener strengen und feierlichen Statuen hinaus. Die passive Ruhe der letzteren entspringt in Wahrheit dem Mangel an individuellem geistigen Leben; die vielgestaltige Aktion der ersteren verharrt lediglich auf dem Gebiet einer äusseren, körperlichen Thätigkeit. Auch in ihren Mienen spricht sich nicht ein besonderes geistiges Prinzip, ein Leben des Gedankens aus. Sie wissen uns Nichts zu erzählen, was über den Kreis einfachen praktischen Wirkens hinaus ginge, und so dokumentirt sich selbst in der lebendigsten Bewegung nichts als die starre Monotonie orientalischer Zustände. Daher spiegeln sie uns im Laufe der Jahrtausende wohl ein bei aller Festigkeit der

Zustände sich vielfach umgestaltendes Dasein der Nation, aber keine innere Entwicklung der Gedanken, des künstlerischen Geistes. Wie auch die Darstellungen reicher und belebter werden mögen, wie nach der höchsten Blüthe des neuen Reiches eine Abnahme der Kräfte eintritt, ein schwächlicherer Ausdruck sich bemerklich macht, dann wieder unter neuem Kanon sich ein frischeres Leben Bahn bricht, bis auch dieses allmählich entartet, das Alles kann man im tieferen Sinne nicht als Entwicklungsphasen der Kunst betrachten, denn diese finden nur da statt, wo ein neuer Inhalt in neuer Ausdrucksweise zu Tage ringt.

Dies führt uns auf die technische Behandlungsweise der ägyptischen Bildnerei. Obwohl es an eigentlichen Reliefskulpturen, namentlich im Innern der Gebäude, nicht fehlt, ist doch bei Weitem die Mehrzahl der Darstellungen in einer

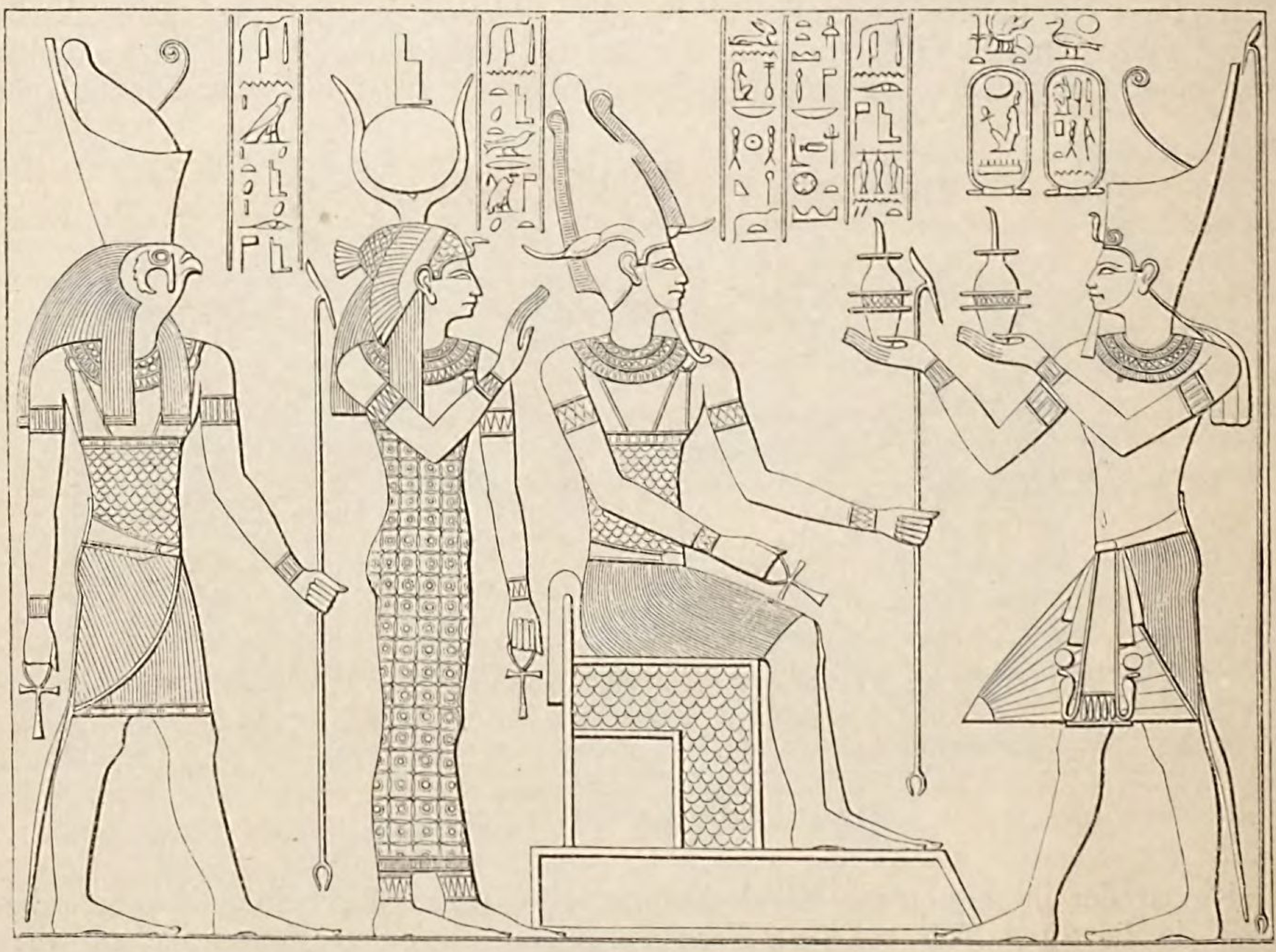


Fig. 38. Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus.

den Aegyptern besonders eigenthümlichen Behandlung ausgeführt, welche die französischen Berichterstatter »basreliefs en creux«, die Griechen Koilanaglyphen nennen. Die Gestalten treten nämlich mit ihrer Oberfläche nicht aus der Gesammtfläche der Mauer heraus und erhalten nur dadurch einen schwachen Schimmer plastischen Lebens, dass der Grund rings umher mehr ausgetieft ist und die Bildwerke durchgängig mit sehr entschiedenen Farben, vorzüglich mit Roth, Blau, Grün, Gelb und Schwarz bemalt sind. In der That erheben sich diese Gestalten in ihrer Wirkung kaum über die von Wandgemälden und verleihen den grossen Mauerflächen vollständig das Aussehen reichgestickter, buntfarbiger Teppiche, zumal die Erhaltung der prächtigen Farben bei der soliden Bereitung derselben und der Gunst der klimatischen Verhältnisse bewundernswürdig ist. Diese mangelhafte plastische Modellirung, die geringe Vertiefung des Reliefs entspricht in überraschender Weise der geringen geistigen Tiefe dieser Werke, dem Mangel an scharf aus-

geprägter Charakteristik. Letzterer macht sich in den ägyptischen Bildwerken so sehr geltend, dass selbst eine klare Bezeichnung des verschiedenen Alters und Geschlechtes in der Regel vermisst wird, und die Tausende von Gestalten mit dem einförmig starren Lächeln und den stereotypen Gesichtszügen in der Seele des Beschauers zu einem Gattungsbegriff zusammenfliessen. Viel glücklicher ist dagegen die ägyptische Kunst in Darstellung der Thiere, für deren niedrigere, mehr sinnliche Charakteristik sie ein feines Organ der Auffassung und eine lebensfrische, naturgetreue Wiedergabe besitzt.

Mit jener Flachheit des Reliefs hängen ferner gewisse Eigenheiten der Darstellung zusammen, die durch alle Epochen der ägyptischen Kunstübung typisch festgehalten werden. Die Gestalten sind nämlich mit Brust und Armen in der Vorderansicht, mit den schreitenden Füssen und mit dem Kopf dagegen durchaus in Profilstellung aufgefasst. (Fig. 38.) Dass diese Behandlung den Figuren geradezu etwas Verdrehtes gibt, kann den Aegyptern bei ihrer scharfen Naturbeobachtung nicht entgangen sein, und wirklich fehlt es nicht an Beispielen, dass man, wenngleich mit geringem Erfolg, die Profilstellung consequent durchzuführen gesucht hat.

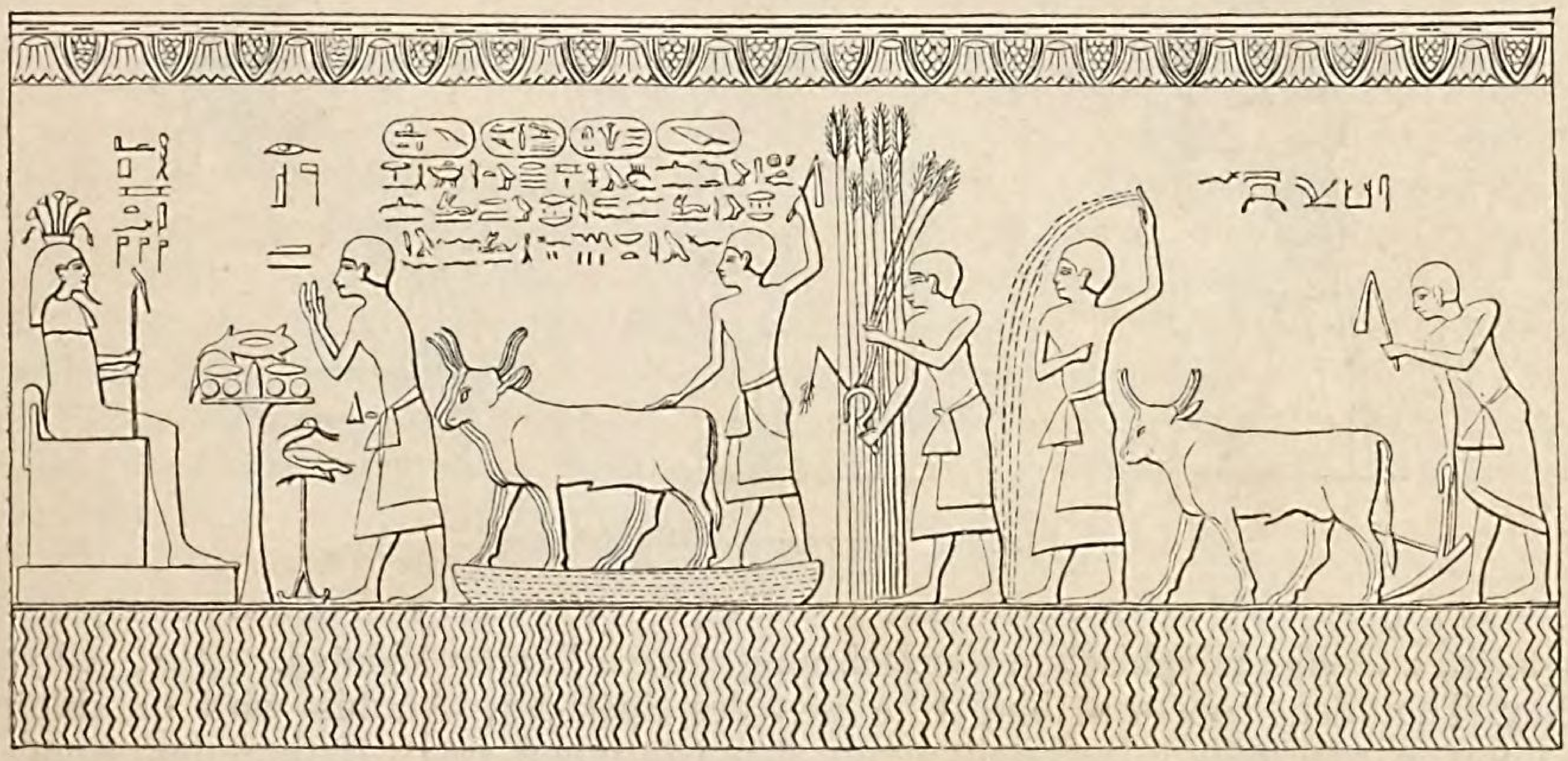


Fig. 39. Darstellung aus dem ägyptischen Todtenbuch.

In der That war es die geringe Tiefe des Reliefs, welche zu jener conventionellen Behandlung führte, da bei solcher räumlichen Beschränkung die perspektivische Verkürzung der einzelnen Glieder sich bei dem Zustande dieser Kunst nicht durchführen liess. Wie diese Auffassung sich auch auf die mittelasiatische Kunst verpflanzte, obwohl dieselbe zu einer kräftigeren Modellirung der Reliefs vorschritt, werden wir später sehen.

Ausser diesen Reliefdarstellungen ist an manchen Orten, und zwar wie es scheint vorzugsweise in den Felsengräbern, die W a n d m a l e r e i in umfassender Weise zur Anwendung gekommen. So sind die Gräber von Beni-Hassan mit zahlreichen Schilderungen aus dem Bereiche des Privatlebens, die Königsgräber zu Theben mit ausführlichen Darstellungen der mannichfachsten Art geschmückt. Auffassung und Styl dieser Werke erinnern lebhaft an die Behandlung der Reliefbilder, wie denn das Gefühl für Modellirung und Rundung der Formen in ihnen noch schwächer erscheint als bei jenen. Die kräftig und bestimmt angegebenen Umrisse werden einfach mit der erforderlichen Lokalfarbe ausgefüllt, ohne dass durch feinere Abtönung oder Schattenanlage der Versuch einer Modellirung gemacht wäre. Auch hier finden wir also die strengste Gebundenheit des Styls, die während der ganzen Zeitdauer der ägyptischen Kunst keine höhere Durchführung und Entwicklung er-

reicht hat. Verwandte Behandlung zeigen die Gemälde, mit welchen die Papyrusrollen des sogenannten Todtenbuches bedeckt sind, dessen vollständigstes Exemplar das Museum zu Turin besitzt. Es schildert die Schicksale der Seele nach dem Tode und wurde den Verstorbenen mit ins Grab gegeben. Auch hier kommen genrehafte Darstellungen aus dem Leben vor, deren frische Anschaulichkeit zu den anziehendsten Seiten ägyptischer Bildkunst gehört. (Fig. 39.)

Haben wir das ganze weit verbreitete Gebiet menschlicher Zustände und Thätigkeit des öffentlichen und privaten Lebens als den eigentlichen Gegenstand der bildenden Kunst bei den Aegyptern kennen gelernt, so fehlt es andererseits doch nicht an Darstellungen symbolisch religiösen Inhalts. Aber gerade diese lassen am Meisten den Mangel eines höheren idealen Sinnes hervortreten. Um die verschiedenen Götter des Landes anzuzeigen, greift man zu äusserlich symbolisirenden Mitteln, setzt den menschlich gestalteten Göttern die Köpfe der Thiere auf, welche

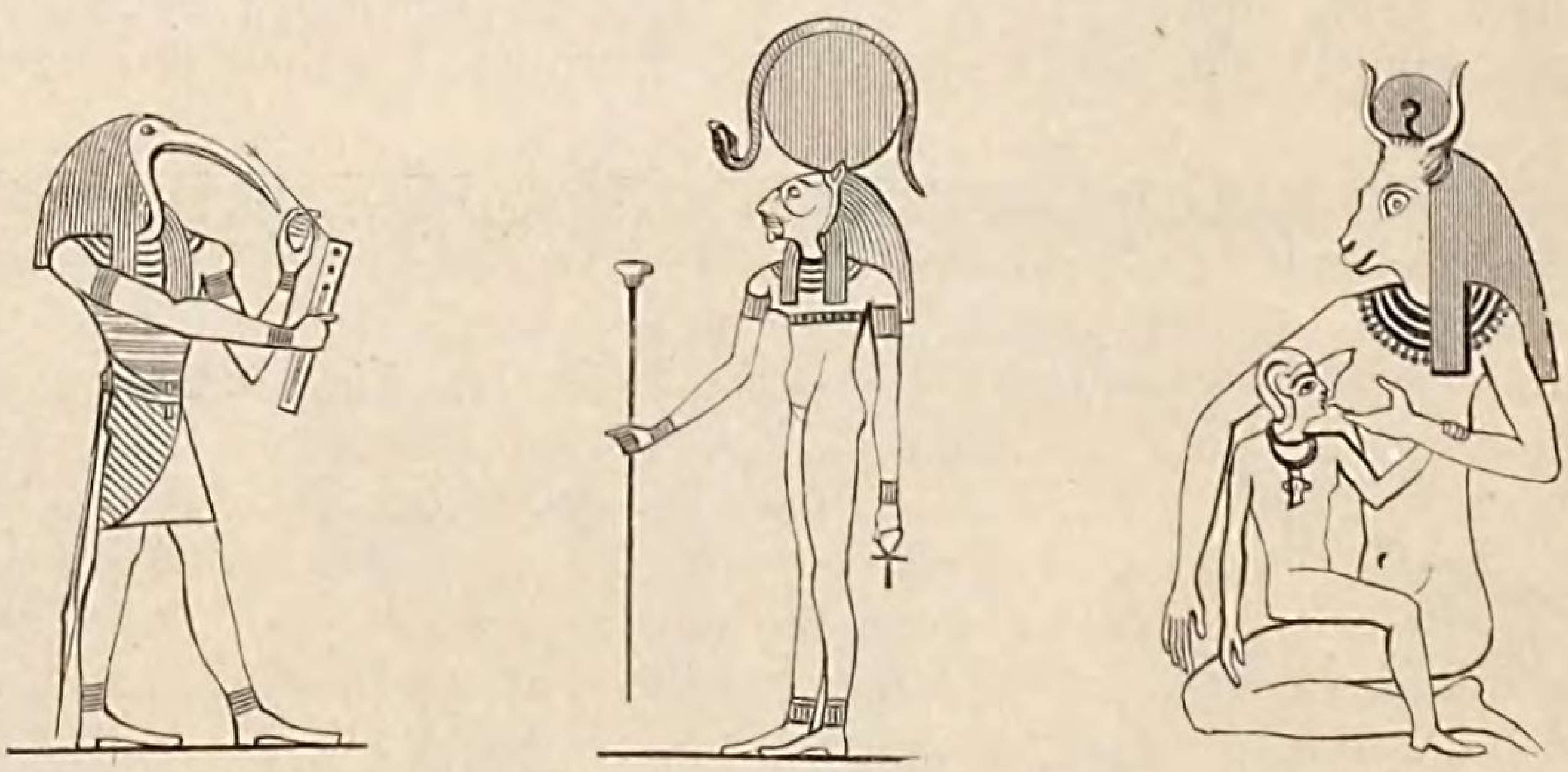


Fig. 40. Aegyptische Götterbilder.

zugleich zur hieroglyphischen Bezeichnung ihrer Namen dienten. (Fig. 40.) So erhält Thot den Kopf des Ibis, Rhe den des Sperbers, Anubis wird hundsköpfig, Ammon widderköpfig dargestellt: von den Göttinnen trägt Hathor den Kopf der Kuh, Pacht den der Löwin. Einschneidender konnte sich die Unfähigkeit zur Verkörperung geistiger Begriffe, zur Ausprägung des Individuellen nicht offenbaren, als durch diese seltsame, nüchterner Reflexion entsprungene Symbolisirung. Wenn auch die Verbindung so heterogener Bestandtheile, rein äusserlich betrachtet, nicht ohne Geschick und Formenverständniss durchgeführt ist, so bleibt doch immer der Umstand, dass für den Sitz der höheren geistigen Fähigkeiten bei der Darstellung der Gottesbegriffe die niedrigen Formen des Thieres verwendet werden, von bedenklicher Bedeutung. Erfreulicher ist jenes der ägyptischen Kunst eigenthümliche Räthselwesen des Sphinx (bei den Aegyptern männlich), wo einem Löwenleibe ein menschlicher Kopf angefügt ist, eine Schöpfung, der man grossartigen Charakter und mystisch bedeutsame Wirkung nicht absprechen kann.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des mittleren Asiens.

A. Babylon und Ninive.

Westlich vom Indus erstrecken sich in weiter Ausdehnung Länder, welche schon im grauen Alterthum den Mittelpunkt eines bedeutenden Kulturlebens bildeten. Im Gegensatz zu den übrigen Gebieten Asiens zeigt sich hier die übermächtige Fülle der Naturkraft gemässigt, es fehlt nicht an fruchtbaren Gebieten, aber dazwischen breiten sich unwirthbar öde Wüstenstrecken aus, und der Mensch, statt von der üppigen Triebkraft der Natur umstrickt zu werden, ist auf thätiges Eingreifen und kräftiges Bezwingen der widerstrebenden Naturmächte angewiesen. Die Lage dieser grossen Länderstrecken, die vom Indus bis an den Euphrat reichen, hat ihre Völker seit dem grauen Alterthum in beständige Wechselbeziehung gebracht, und da die klimatischen Bedingungen den Sinn frühzeitig zur Thatkraft, zur selbständigen Gestaltung des Lebens führten, so entwickelte sich ein geschichtliches Leben voll raschen Wechsels, reich an erschütternden Katastrophen, indem die Oberherrschaft über diese naturgemäss zusammengehörigen Länder bald dem einen, bald dem andern der hier ansässigen Völkerstämme zufiel.

Die ältesten Kultursitze dieses Gebietes finden wir in Mesopotamien, dem Mittelstromlande des Euphrat und Tigris. Auch hier entwickelte sich also die Kultur wie in Aegypten zunächst unter den Bedingungen mächtiger Ströme, die bei gewissen Verschiedenheiten doch auch manche Verwandtschaft mit denen des Nilthales darbieten. Da das Bett des Euphrat weit höher liegt und der Strom viel wasserreicher fliesst, als der tiefer liegende pfeilschnell strömende Tigris, so wird, wenn im Frühjahr die Schneemassen der armenischen Gebirge schmelzen, das ganze Flachland Ueberschwemmungen ausgesetzt. Diese veranlassten schon frühzeitig das erfinderische Volk zur Anlage grossartiger Dämme und Deiche und eines Systems von Kanälen. Indem der Mensch also die Naturmächte regeln und sich dienstbar machen musste, um aus ihnen die Bedingungen zu einer gedeihlichen Existenz zu gewinnen, wurde der Trieb zum Handeln geweckt, die Thätigkeit des Verstandes gefördert, ein kräftig regsamer Sinn entwickelt. Unter diesen Einflüssen erhoben sich in grauer Vorzeit bereits gewaltige Reiche mit mächtigen Herrscherstädten, einer hochgesteigerten Kultur und ausgedehnter Handelsthätigkeit am Ufer des Euphrat. Schon die Bücher des alten Testaments entwerfen in grossartig kurzen, eindringlichen Zügen ein Bild von der Macht und Herrlichkeit des alten Babylon, dessen sagenhafter Thurmbau die Vorstellung von riesigen, selbst den damaligen Völkern imponirenden Bauunternehmungen erweckt. Die Religion dieser Völker scheint, übereinstimmend mit diesen Verhältnissen, eine mehr verständig praktische, als phantastisch poetische Richtung gehabt zu haben, und die Interessen weltlicher Herrschaft und materiellen Gewinnes werden bei dem theils kriegerischen, theils kaufmännischen Charakter die überwiegenden gewesen sein.

Die Nachrichten der Alten von den Bauwerken Babylons bezeichnen Werke von kolossaler Ausdehnung und einer grandiosen Einfachheit der Anlage. So der

Tempel des Baal, der in pyramidaler Verjüngung auf einer Basis von 600 Fuss im Quadrat sich in acht abgestuften Stockwerken zu gleicher Höhe erhob, also selbst die Pyramidenriesen Aegyptens übertraf. Von ähnlicher Grandiosität waren die Umfassungsmauern der ungeheuren Stadt, waren die beiden Herrscherpaläste und der berühmte Wunderbau der hängenden Gärten der Semiramis. Von diesen gewaltigen Denkmälern ist nichts erhalten, und nur eine Reihe von unförmlichen Schutthügeln, halb versandet und im Frühling mit üppiger Vegetation bedeckt, bezeichnet in der Nähe des Dorfes Hillah auf beiden Ufern des Euphrat die Stelle, wo einst die stolze Gebieterin der Völker gestanden. Diese Beschaffenheit erklärt sich aus dem Material, welches die Babylonier bei dem völligen Steinmangel ihres aus alluvialen Niederschlägen gebildeten Landes anwenden mussten. Sämmtliche Bauten wurden aus Ziegeln, die an der Sonne gedörrt waren, errichtet, indem man sich des Erdharzes als Mörtels bediente. Die gewaltigen Hügel des Birs i Nimrud, in welchem man den Tempel des Belus zu erkennen glaubt, des Mudschelibe und des sogenannten El Kasr, der mit dem neuen Palast des Nebucadnezar identisch zu sein scheint, sind die wichtigsten Reste. Auf diesen König, also auf die Zeit um 600 v. Chr., weisen auch die Marken sämmtlicher aufgefundenen Ziegelsteine. Von Werken der Bildnerei hat man einen kolossalen granitnen Löwen entdeckt, der vermuthlich als Portalwächter angebracht war.

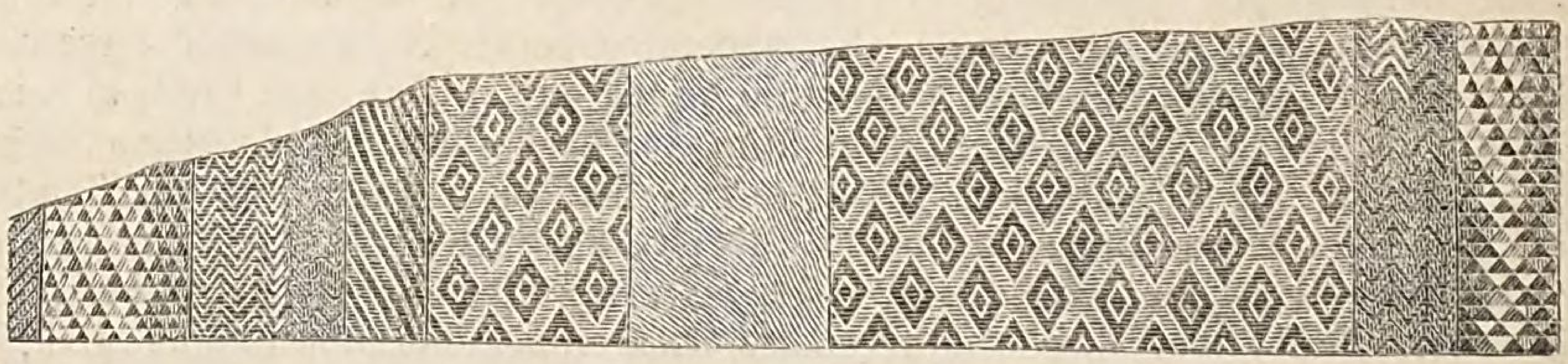


Fig. 41. Wandbekleidung zu Warka.

In ein weit höheres Alterthum scheinen dagegen die Ueberreste einer Stufenpyramide hinaufzureichen, welche man bei Mugeir im untern Euphratgebiet gefunden hat. Sie bildete ein längliches Rechteck von 133 und 198 Fuss und hatte über einem Kern von Luftziegeln eine Bekleidung von Backsteinen, welche durch schwach vortretende Pfeiler eine Art architektonischer Gliederung erhielt. Man will in dieser Ruine die Ueberreste eines Tempels der uralten Stadt Ur oder Hur erkennen, welcher um 2200 vor Chr. von einem König Uruk erbaut worden sei. Wichtiger sind die Trümmer eines länglichen palastartigen Baues zu Warka, vierzig Meilen südlich von Bagdad, weil sie ein Beispiel von anscheinend hochalterthümlicher Wandbekleidung geben. In den Bewurf sind nämlich kleine Keile von gebranntem Thon gedrückt, welche durch verschiedenfarbige Glasirung teppichartige Muster ergeben. (Fig. 41.) So wurde die berühmte Teppichweberei Babylons Vorbild für den Styl architektonischer Wandbekleidung.

Bedeutendere Reste sind in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen bei Mosul am oberen Tigris zu Tage gefördert worden. Trümmerberge von ähnlicher Beschaffenheit, die sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen am östlichen Ufer des Flusses hinziehen, und unter denen man Reste von Ninive mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthet.[1] Die Ausgrabungen, welche zuerst durch den fran-

[1] Vgl. *Botta* et *Flandin*, monument de Ninivé. Paris 1849. — *Layard*, the monument of Niniveh. London 1849. — *Ders.*, Niniveh and its remains; deutsch von Meissner. Leipzig 1850. — *Ders.*, a popular account of discoveries of Niniveh; deutsch von Meissner. Leipzig 1852. — *Ders.*, Fresh discoveries etc. London 1853. — Eine Uebersicht

zösischen Consul Botta, sodann durch Layard vorgenommen wurden, haben uns wenigstens die Anlage und die künstlerische Dekoration dieser mächtigen Bauwerke enthüllt. Sie erheben sich sämmtlich auf Backsteinterrassen, welche 30 bis 40 Fuss hoch emporgeführt und mit steinernen Brüstungen bekrönt waren. Auf der weiten Plattform sind die Gebäude in mannichfach wechselnder, scheinbar regelloser Anordnung um freie Hofräume angelegt, meistens langgestreckte, schmale, corridorartige Gemächer und Säle, die Haupträume bisweilen 150 Fuss lang, bei nur einigen dreissig bis vierzig Fuss Breite, umschlossen von Mauern, die eine übermässige Dicke haben. (Fig. 42.) Von der Art, wie die Räume bedeckt waren, hatte man lange Zeit keine Spuren gefunden, eben so wenig von etwa selbständig angewandten Stützen, Säulen oder Pfeilern. Neuerdings aber hat der französische Consul Place bei seinen gründlichen Untersuchungen in Khorsabad die Ueberreste von Wölbungen entdeckt, welche es wahrscheinlich machen, dass die Räume zum Theil durch Tonnengewölbe, einige durch Kuppeln bedeckt waren. An einer freien Entwicklung organischer Glieder scheint es dieser Architektur jedoch gefehlt zu haben, da von einer streng architektonischen Gliederung der Masse sich kein Beispiel gefunden hat. Dagegen fassten die Assyrer ihre Wandflächen wie grosse umschliessende Teppiche auf, indem sie die Mauern der Haupträume mit einer Anzahl von Reliefdarstellungen bedeckten. Diese Skulpturen sind auf starken, bis zu 12 Fuss im Quadrat messenden Alabasterplatten ausgeführt und solche Platten sodann in mehreren Reihen übereinander an den Wänden befestigt. Der etwa noch übrig bleibende Raum erhielt oft eine Ausschmückung durch gebrannte und glasirte, mit mancherlei Ornamenten bedeckte Thonplatten. Mit ähnlichen Platten pflegen auch die Fussböden ausgelegt zu sein, und gerade in den Ornamenten derselben tritt am meisten eine bestimmte Richtung der dekorativen architektonischen Phantasie hervor. (Fig. 43.) Es ist eine oft höchst elegante, geschmackvolle Formenbehandlung, deren Motive offenbar einer uralten, hochentwickelten Kunstweberei sich nachahmend anschliessen. Streng stylisirte Pflanzenformen, Palmetten, geöffnete und geschlossene Lotusblüthen bilden den wichtigsten Bestandtheil dieser Dekoration (vgl. auch Fig. 47). Für die weitere Entfaltung des Oberbaues scheinen gewisse Reliefdarstellungen eine Andeutung zu gewähren, wo wir Gebäude in mehreren Geschossen terrassenförmig aufsteigen sehen, jedes Stockwerk mit einer Galerie bekrönt, die sich mit kleinen Säulenstellungen öffnet (Fig. 44, b). Die Säulen haben eine merkwürdige Kapitälbildung, bei der zwei über einander liegende Volutenpaare (vgl. Fig. 44, c) das Hauptelement enthalten. Eine bedeutsame Steigerung des Eindrucks ist an den Portalen bewirkt worden, welche auf beiden Seiten mit riesigen menschenköpfigen, geflügelten Stieren ein-

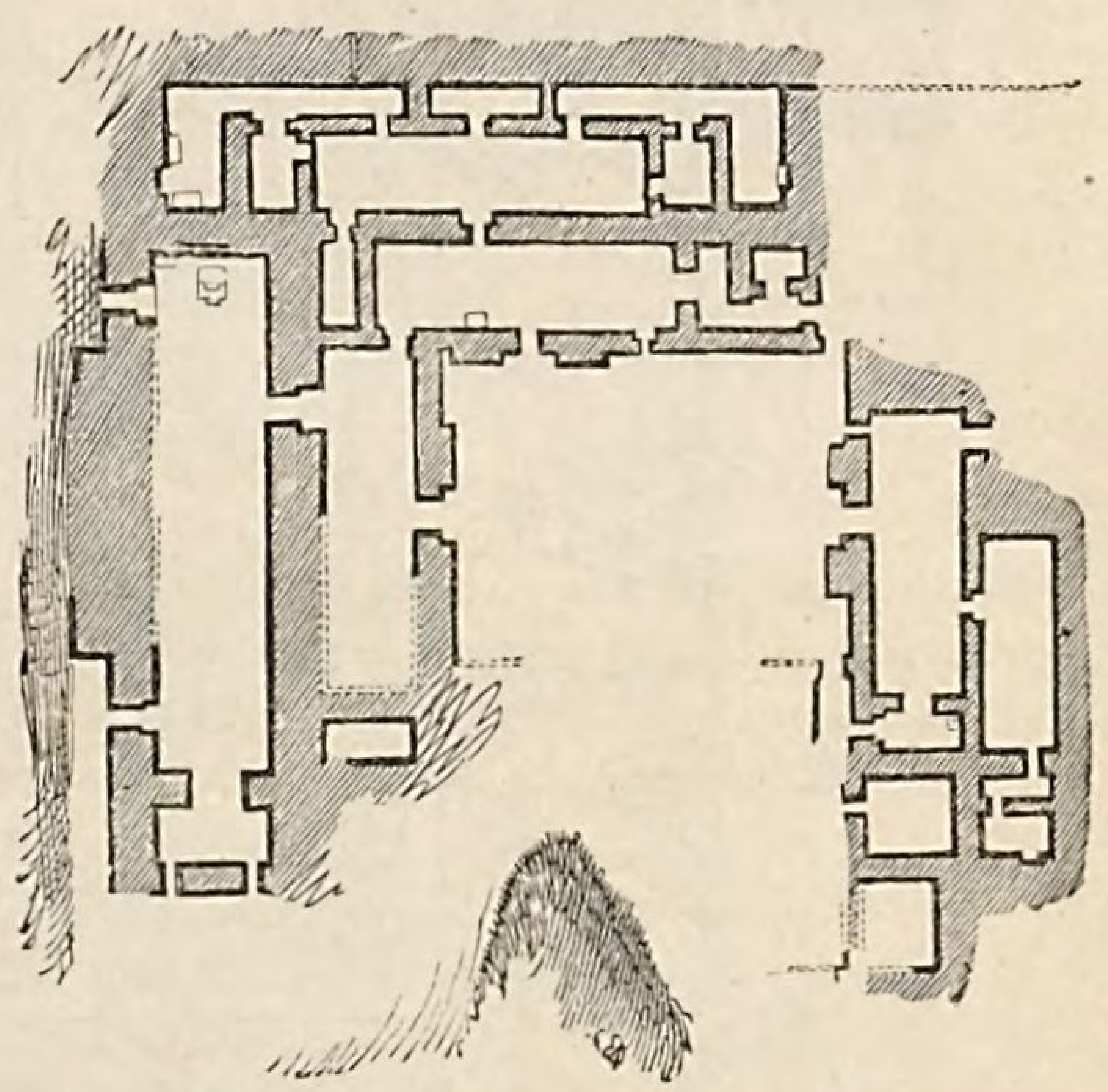


Fig. 42. Grundriss des Nordwest-Palastes zu Nimrud.

des Ganzen bei *Vaux*, Niniveh and Persepolis; deutsch von Zenker. Leipzig 1852. — *G. Rawlinson*, the five great monarchies of the ancient eastern world. 2 Vols. 8. London 1862 ff. — *V. Place*, Ninivé et l'Assyrie, avec des essais de restauration par *F. Thomas*, Fol. 2 Vols. Paris 1865 ff.

gefasst werden. Die Thürflügel selbst waren, nach den Berichten der Alten, aus Erz gebildet, was in Verbindung mit andren Andeutungen über goldene Götterbilder, Altäre u. dgl. auf eine Vorliebe für Anwendung glänzenden Metallschmucks und daraus hervorgehende Technik schliessen lässt.

Von der äusseren Erscheinung dieser Gebäude erhalten wir nur durch die Reliefbilder eine Vorstellung. In abgestuften Terrassen aufsteigend (Fig. 49 und 44 a und b) erhalten sie Licht und Luft durch die am obern Ende angebrachten Säulengalerien, zum Theil aber auch durch Oeffnungen, welche Place in den Gewölben nachgewiesen hat. Von den in Granit ausgeführten Brüstungsmauern des Unterbaues mit ihrem tief ausgekehlten Gesims gibt Fig. 44 eine Anschauung. Die Mauerflächen sind entweder glatt oder durch dekorirte Pilaster und vertiefte

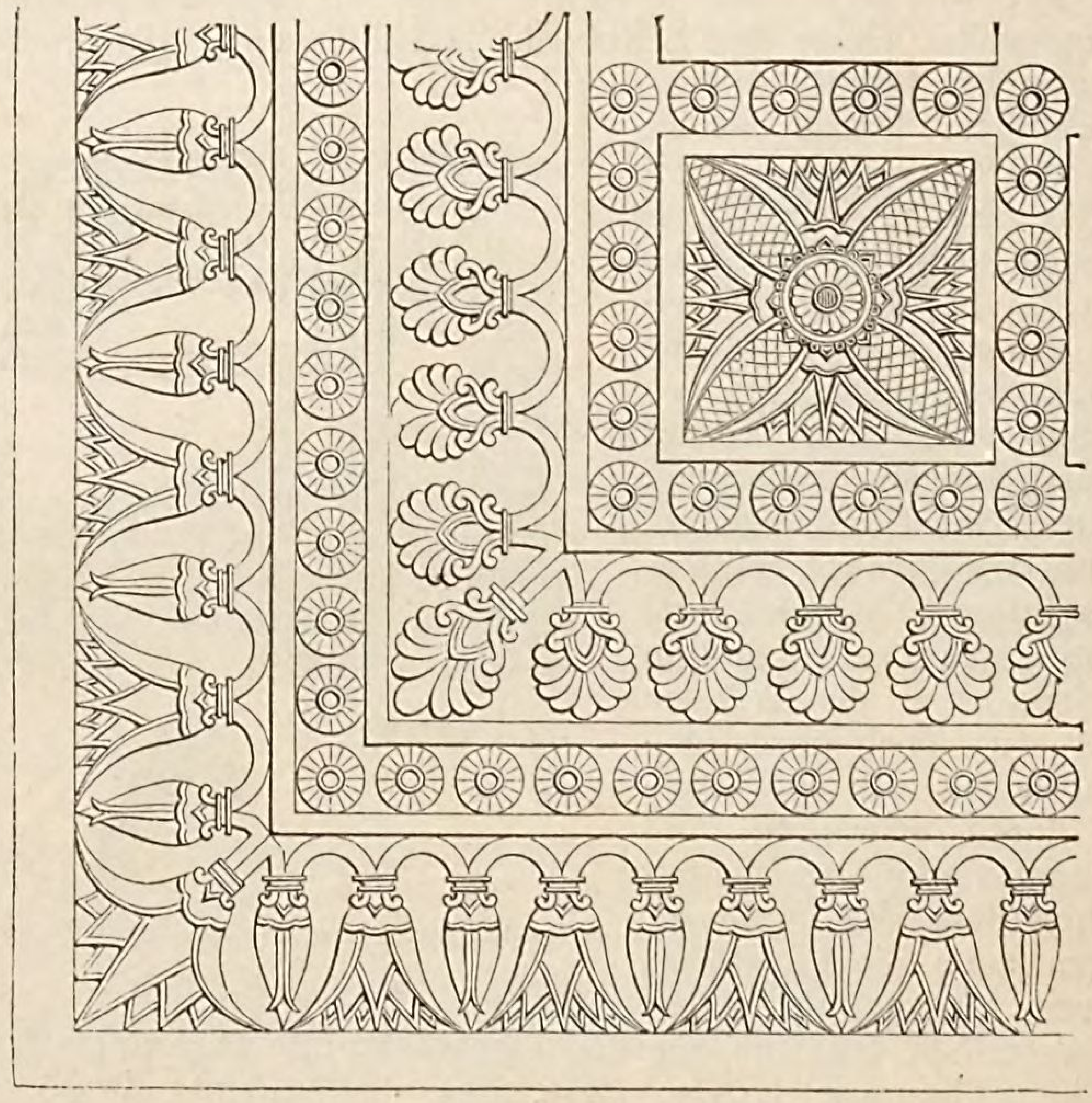


Fig. 43. Ornament von Kujjundschik.

vertikale Streifen (Fig. 44, a und Fig. 48) gegliedert. Den oberen Abschluss bildet häufig ein Zinnenkranz, der bisweilen abgetreppt wird (Fig. 44 c und d). Dass die flachen Dächer der unteren Terrassen oft kleine Parkanlagen mit Cedern- und Palmbaumpflanzungen enthielten, scheint aus Bildwerken wie Fig. 44, a und b hervorzugehen. Unwillkürlich erinnert man sich an das, was die Alten von den »schwebenden Gärten« der Semiramis erzählen. Was man von Säulenformen auf Reliefbildern antrifft, beschränkt sich in der Regel auf kleinere Maasse, denn in den grossen Räumen sind freie Stützenstellungen nirgends entdeckt worden. Die Säulenbasen bestehen aus einem rundlich geschwellten Pfühl, der bisweilen auf dem Rücken schreitender Löwenfiguren ruht. Die Kapitäle folgen nicht bloss der Volutenform, sondern variiren auch die schlankere Kelchgestalt, die dann mit aufrechtstehenden Blättern bekleidet wird. Von der stylvollen Behandlung assyrischer Ornamentik gibt endlich Fig. 45 eine Anschauung. Sie enthält zugleich unter a die

Reliefdarstellung eines zeltartigen Gebäudes, das auf schlanken, wahrscheinlich hölzernen Pfosten mit Volutenkapitälen sein leichtes Zeltdach ausbreitet.

Dass auch die Wölbung den Assyrern bereits bekannt gewesen, lässt sich sowohl aus den Reliefbildern als aus wirklich aufgefundenen Ueberresten beweisen.

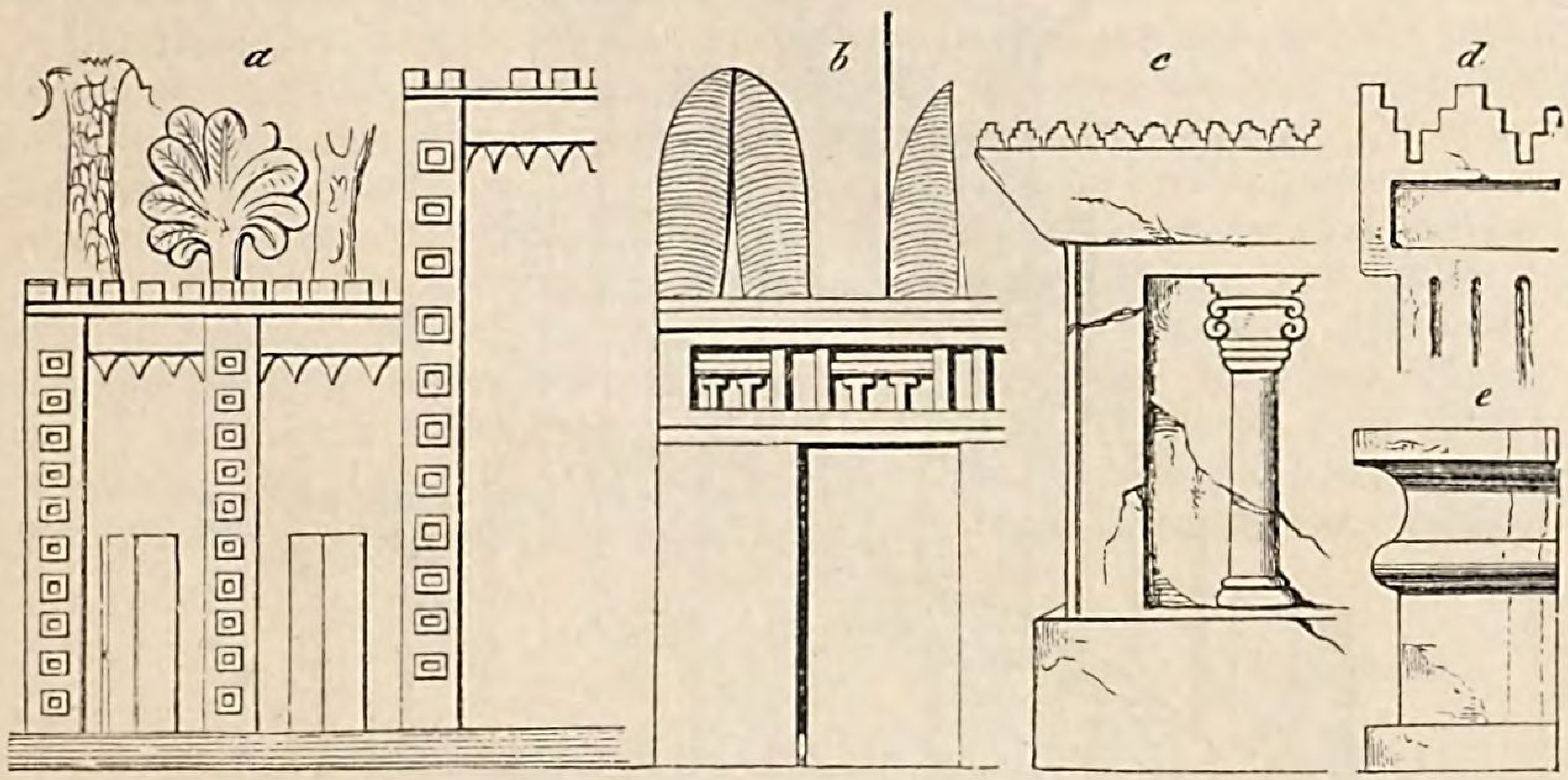


Fig. 44. Details assyrischer Paläste.

Ziegelwölbungen von sechs Fuss Spannweite hat man an den Abzugskanälen unter den Palästen von Nimrud entdeckt, und zwar nicht bloss im Halbkreis, sondern selbst im Spitzbogen durchgeführte. Dabei sind die einzelnen Steine keilförmig genau für die Wölbung hergestellt. Auf den Reliefs kommen sodann häufig Rund-

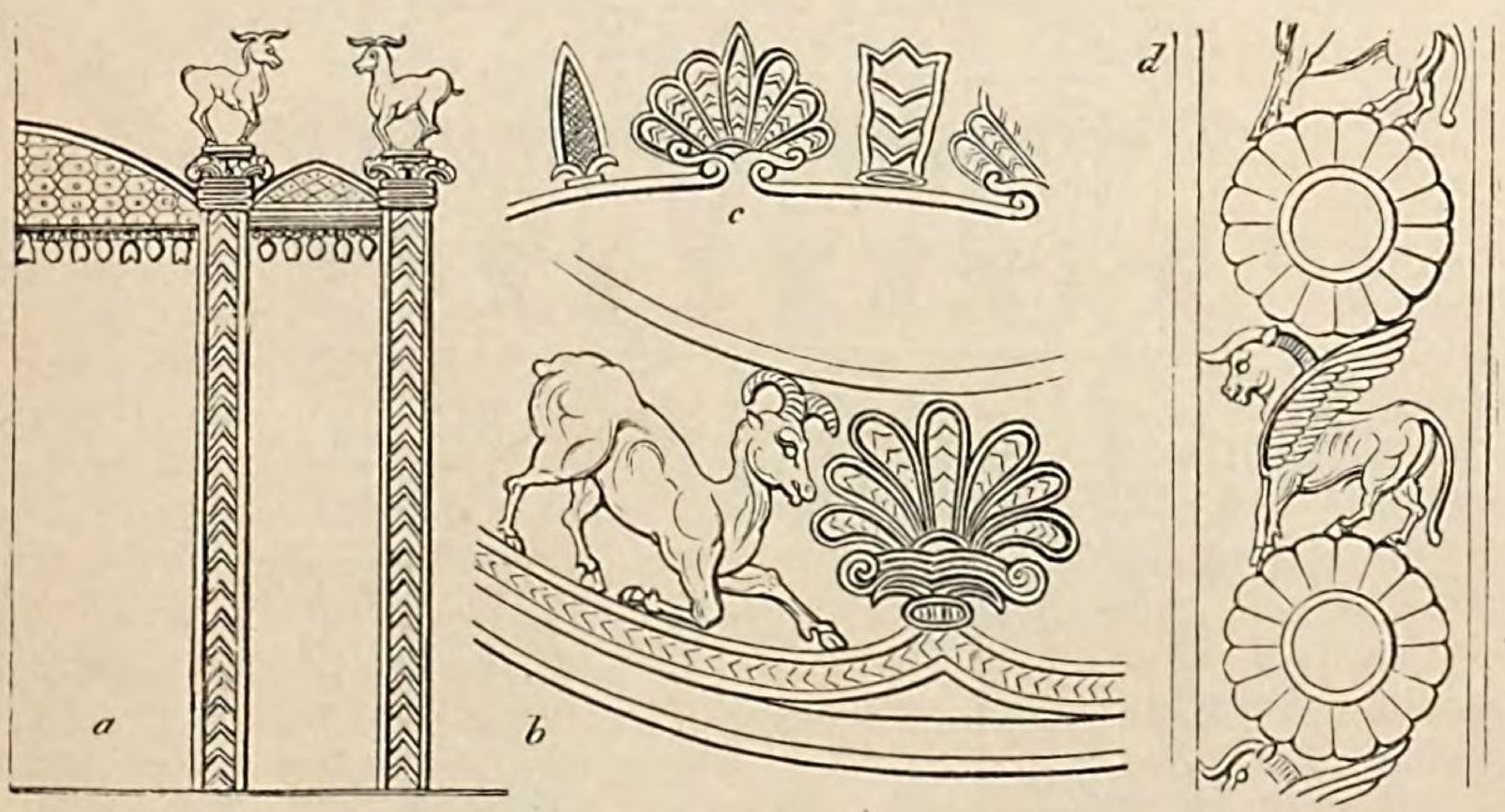


Fig. 45. Details assyrischer Paläste.

bogenportale, namentlich an festungsartigen Bauwerken vor (Fig. 46). Auch reich geschmückte Bogenportale werden dargestellt (Fig. 47). Diese haben neuerdings durch die Entdeckung des französischen Consuls Place eine monumentale Beglaubigung gewonnen; denn er fand zu Khorsabad mehrere Stadtthore, welche aus einem im Rundbogen gewölbten Eingange von 12 bis 15 Fuss Weite bestehen.

Die Archivolte ist mit blau glasirten Ziegeln und gelben Reliefs teppichartig geschmückt und ruht auf Pfeilern, aus welchen riesige Stierfiguren hervortreten.

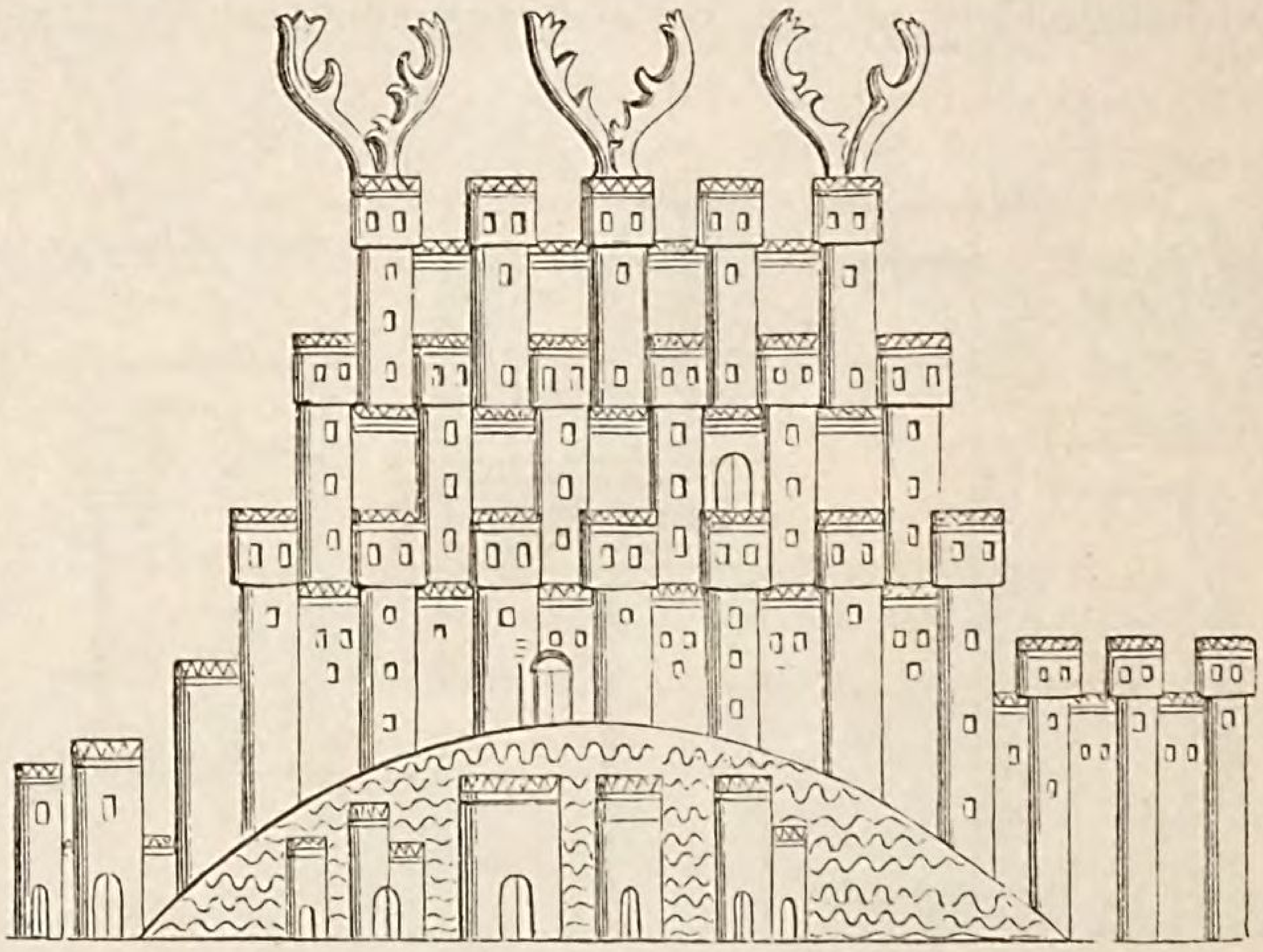


Fig. 46. Reliefbild einer assyrischen Festung.

Von den Tempelbauten der Assyrer besitzen wir keine Anschauung, obwohl kleinere, mit einer Vorhalle auf Säulen geschmückte kapellenartige Heiligthümer

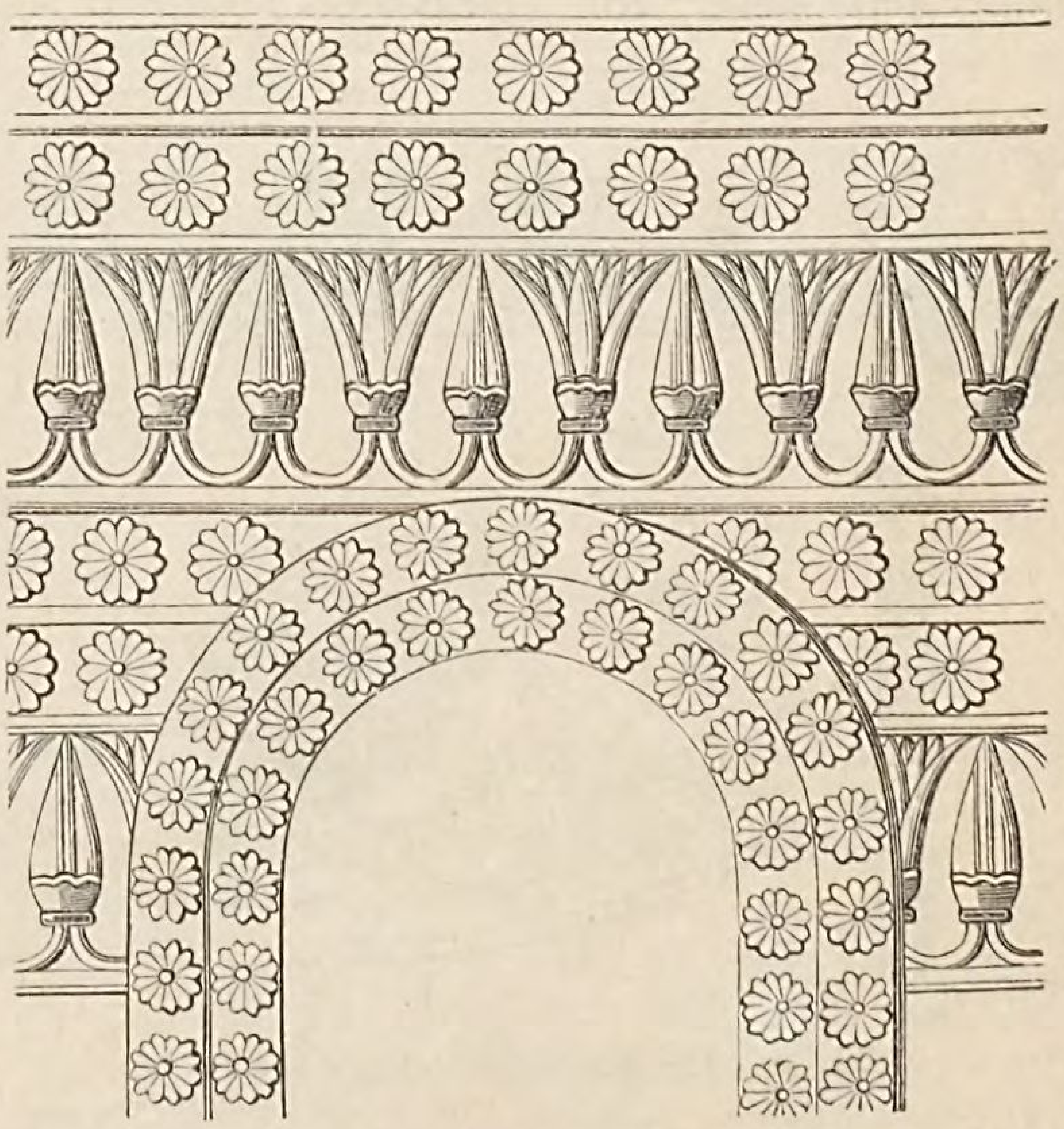


Fig. 47. Bogenportal von Kujjundschik.

auf den Reliefs wiederholt vorkommen. Dürfen wir eine andere Darstellung (Fig. 48) auf assyrisches Lokal beziehen, so waren auch Tempel mit Giebeldächern den Assyrern bekannt, deren Vorderseite wunderliche, horizontal getheilte

Wandpilaster und den Schmuck aufgehängter Schilder zeigt. Das Giebelfeld ist mit einem teppichartigen Muster recht im Style babylonisch-assyrischer Kunst bekleidet. Auf dem First erhebt sich eine Krönung in Form einer Lanzenspitze. Vor dem Tempel stehen auf Fussgestellen zwei Kessel, welche an die Abwaschungskessel beim Tempel zu Jerusalem erinnern.

Die Hauptgruppe der bis jetzt bekannten Bauten umfasst die Denkmäler von Nimrud, wo mehrere grossartige Prachtbauten, die man als Nordwest-, Südwest-, und Centralpalast bezeichnet, sich dicht neben einander finden. Stromaufwärts folgt sodann der Palast von Kujjundschik, und noch weiter nordwärts der von Khorsabad. Ueber Alter und Entstehung dieser Denkmale haben Major Rawlinson, J. Oppert, Dr. Hincks u. a. durch die theilweise Entzifferung der Keilinschriften, welche überall die Wände bedecken, uns wichtige Aufschlüsse gebracht. Dass sämmtliche Gebäude vor der Zerstörung von Ninive, die im Jahre 606 v. Chr. durch die vereinigten Babylonier und Meder erfolgte, entstanden sein müssen, ist selbstredend. Der älteste Bau ist der Nordwestpalast zu Nimrud, dessen Inschriften den Königsnamen Sardanapel (Assurnasirpal), nicht des berüchtigten, sondern eines

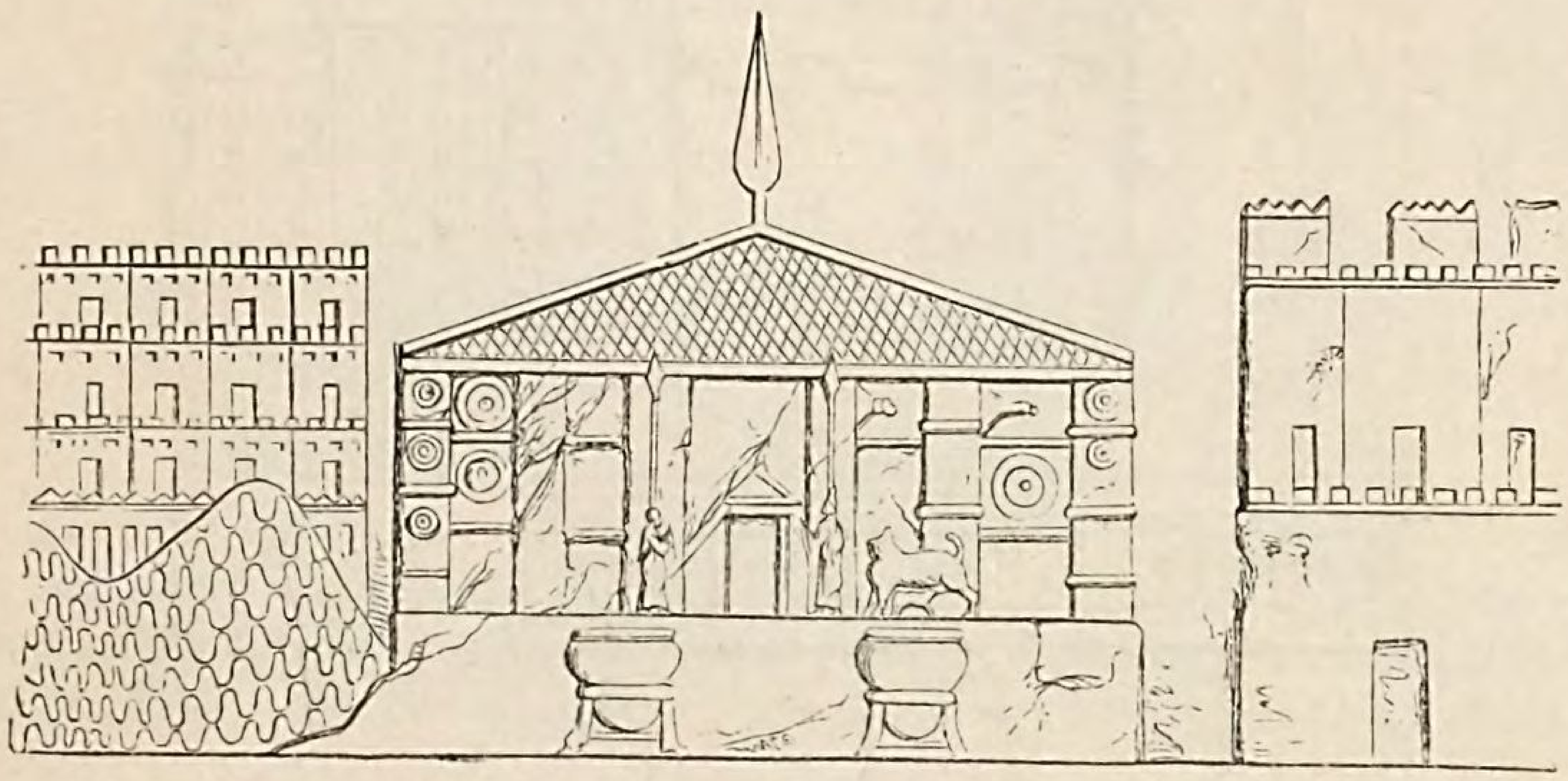


Fig. 48. Assyrische Tempeldarstellung.

älteren Herrschers dieses Namens aufweisen. Wahrscheinlich fällt die Erbauungszeit in das neunte, wenn nicht in's zehnte Jahrhundert v. Chr. Von Salmanassar, dem Sohne des Sardanapal, rührt der Centralpalast her. Sodann beginnt im achten Jahrhundert eine neue Dynastie, und es baut König Sargon den Palast von Khorsabad, sein Nachfolger Sennacherib den von Kujjundschik, und endlich Assurbanipal den Südwestpalast von Nimrud. In dieser, etwa ein halbes Jahrtausend umfassenden Bauepoche scheint im Ganzen wie im Einzelnen die Richtung der assyrischen Kunst wesentlich dieselbe geblieben zu sein, ohne einen Keim höherer Entwicklung, organischer Entfaltung zu verrathen, und nur der Styl der plastischen Ausschmückung lässt, innerhalb fest umgrenzter Vorstellungskreise, gewisse Modifikationen in der Behandlung erkennen.

Das vollständige Bild einer assyrischen Palastanlage ist uns erst durch die vom Consul Place ausgeführte Aufdeckung von Khorsabad erschlossen worden. Auf einer künstlichen Terrasse, deren kubischer Inhalt auf beinahe anderthalb Millionen Meter sich beläuft, erhebt sich dies ungeheure Denkmal mit seinen circa 210 verschiedenen Räumen, Sälen und Galerien, die sich um dreissig Höfe gruppiren. Man erkennt deutlich die Anlage des eigentlichen Palastes, des damit verbundenen und doch streng gesonderten Harems, sowie der ausgedehnten Wirthschaftsräume. Prachtvolle, mit Kolossalstieren geschmückte Portale bilden überall die Haupteingänge, Reliefs bedecken die vornehmsten Räume, während andre, nament-

lich die Schlafzimmer, den Schmuck von Wandgemälden zeigten. Neben dem Palast erhob sich auf quadratischer Grundfläche eine Stufenpyramide von sieben Absätzen, von welchen noch die vier unteren, je 20 Fuss hoch, erhalten sind. Jeder prangte in einer andern Farbe, je nach den für die sieben Planeten festgesetzten symbolischen Farben, ähnlich wie es die Alten von der Burg zu Ekbatana berichten. Der Gipfel trug wahrscheinlich einen Altar und diente zugleich als Observatorium für die Astrologen. Ein andres, ebenfalls selbständig errichtetes Gebäude wird als Tempel oder auch als Thronsaal betrachtet. Zu diesem gewaltigen Monument kam noch eine mit demselben verbundene Stadt, deren gewaltige Mauern von sieben Thoren, wieder nach der heiligen Zahl, durchbrochen waren. Die Thore sind im Rundbogen gewölbt und mit prächtig emaillirten Ziegeln be-

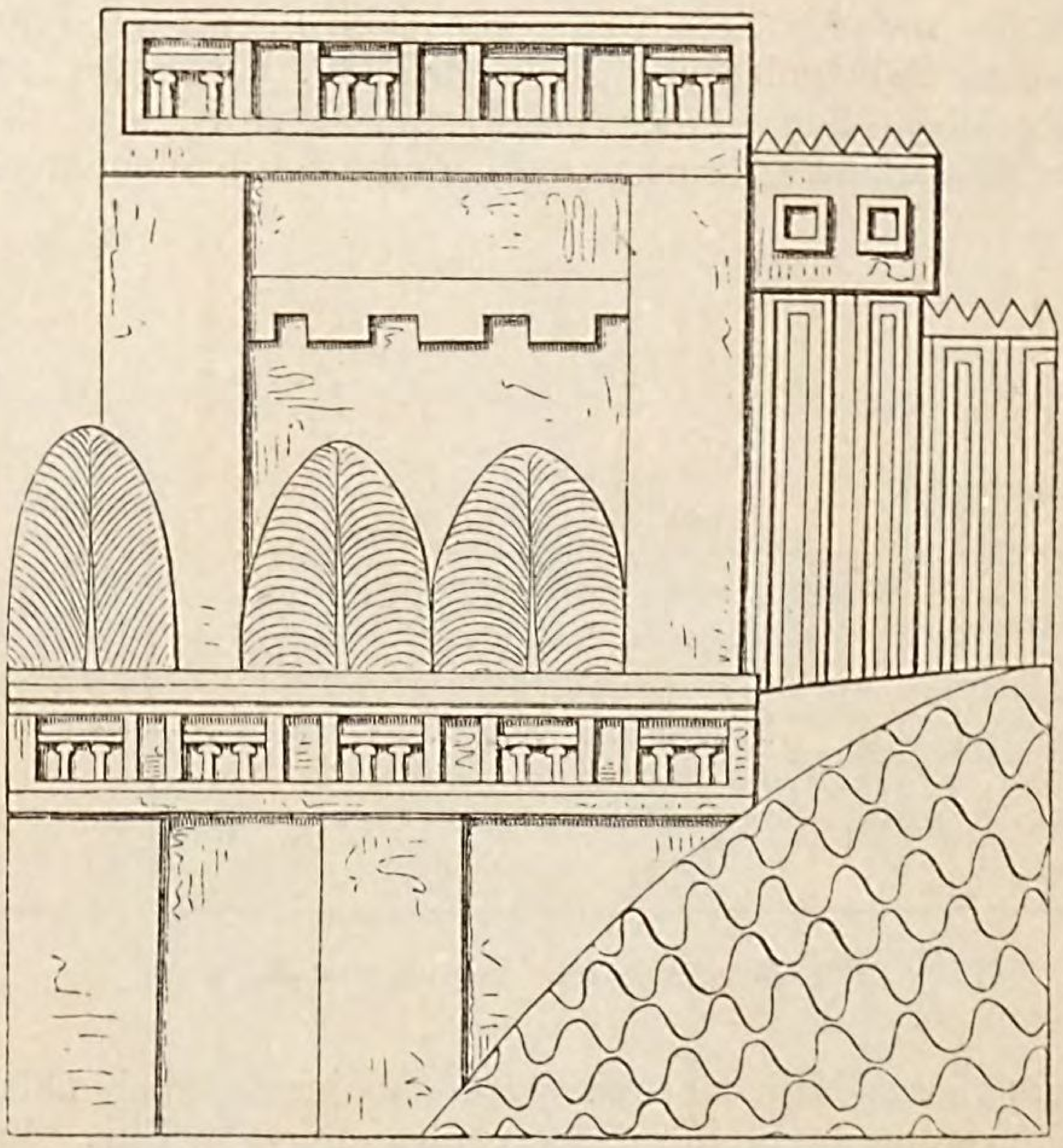


Fig. 49. Relief von Kujjundschik.

kleidet. Die Inschriften bezeichnen König Sargon (721—702) als den Erbauer der Stadt und des Palastes.

Ueber die Bildnerei dieser Völker [1] liegt uns besonders in den zahlreich zu Tage gekommenen Reliefplatten der Schutthügel von Nimrud, Khorsabad und Kujjundschik ein reichhaltiges Material aus den verschiedenen Epochen der assyrischen Kunstübung vor. Die Werke von Nimrud und Kujjundschik sind nach London in's Britische Museum, die von Khorsabad nach Paris in das Museum des Louvre gelangt. Die Ueberreste bestehen grösstentheils aus Reliefs, und nur in seltnen Ausnahmen scheint die Skulptur zu statuarischen Bildungen vorgeschritten zu sein. Wie bei den Aegyptern, so ist auch hier die Plastik überwiegend der Schilderung des wirklichen Lebens zugewandt. Wie es der Bedeutung der auszuschmückenden Räume entsprach, ergeht sie sich hauptsächlich in Darstellungen des Lebens und der Thaten der Herrscher. Sie strebt nicht nach dem

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6. A. (V. A. Taf. 3.)

Gedankenhaften oder Empfindungsvollen, nur die naive Auffassung der einfachen Bezüge des wirklichen Daseins ist ihr Ziel. Man sieht den König in der schweren, reich verbrämten Tracht des Landes (Fig. 50), mit langem engumschliessenden



Fig. 50. Assyrische Herrschergestalten.

Gewande, auf dem Haupte die fürstliche Tiara, langsam einherschreitend oder thronend auf zierlich geschmücktem Sessel, umgeben von einem zahlreichen Hofpersonal (Fig 51). Feierlicher Ernst, gemessene Würde charakterisiren solche



Fig. 51. Assyrische Hofbeamte.

Scenen. Andere, bewegtere Darstellungen der Jagd und des Krieges wechseln damit. Auf dem leichten Wagen verfolgt der König, von seinem Rosselenker begleitet, ein Löwenpaar, ein anderes Mal ein paar Stiere. Während das eine Thier aus

vielen Wunden blutend unter den Rosseshufen zusammenbricht, fällt das andere wuthentbrannt dem Verfolger in den Rücken, der mit rascher Wendung ihm das tödtliche Geschoss zusendet. Anderwärts sieht man kriegerische Unternehmungen, wo der König auf seinem Streitwagen die Feinde verfolgt (Fig. 52); Belagerungen von Burgen, die durch gewaltige Sturmböcke zerstört werden; Flussübergänge, wo der König mit seinem Wagen auf einem Fahrzeug übersetzt und Krieger und Rosse,

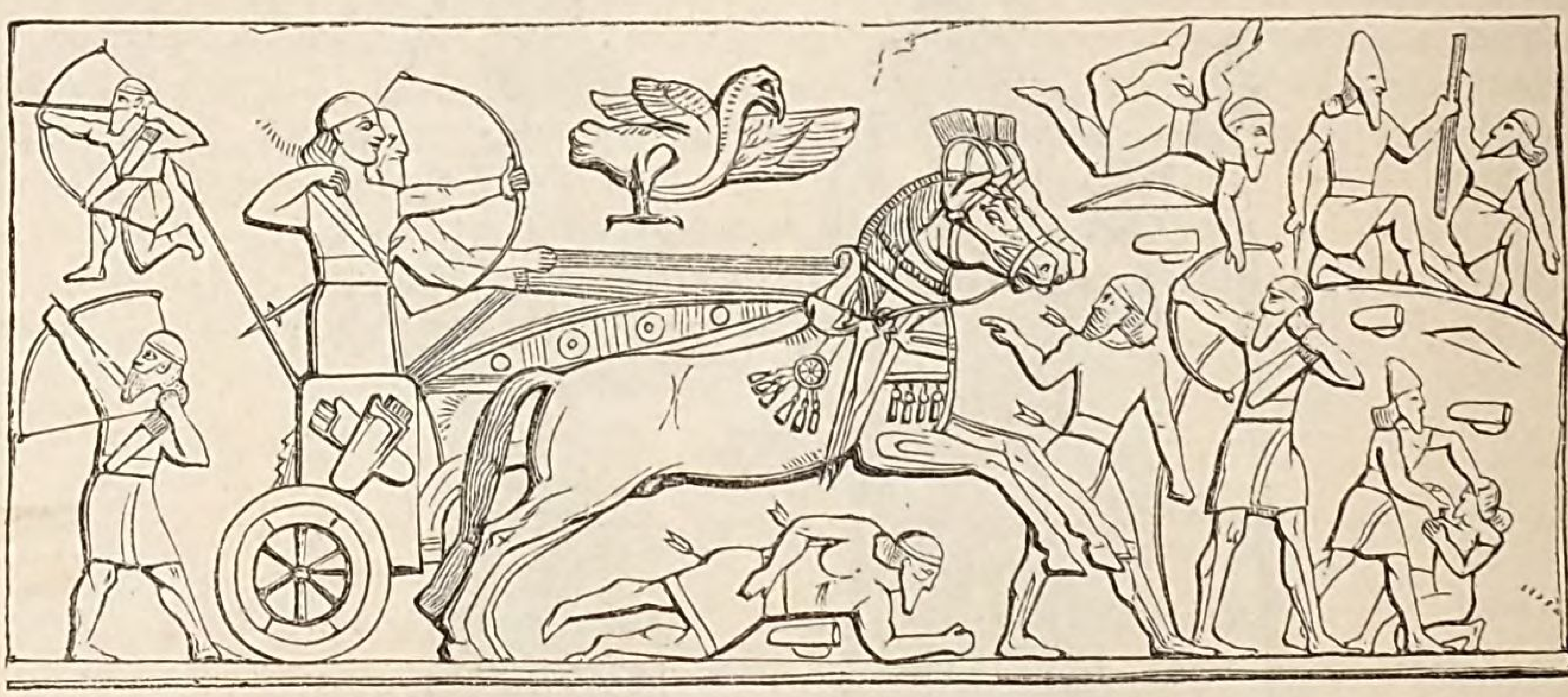


Fig. 52. Kriegsscene. Relief von Nimrud.

erstere mit Hülfe von Schwimmblasen, das Ufer zu erreichen streben. Alle diese Vorgänge sind mit frischer Lebendigkeit, in grosser Anschaulichkeit und Treue geschildert. Ueberall erkennt man einen verständig klaren, auf schlichtes Erfassen der Wirklichkeit gerichteten Sinn. Auch die Anordnung, obwohl vielfach wiederkehrend und für denselben Gegenstand dieselbe Composition typisch wiederholend, zeigt oft überraschende Züge natürlichen Lebens, frischer Beobachtung. Diesem kräftig realen Sinne entspricht auch die bestimmte markige Ausbildung der Formen. Der Reliefstyl erscheint bereits frei und selbständig entwickelt, in genügender Abstufung der Modellirung, die Formen sind fest und bestimmt gezeichnet, die Gestalten gedrungen und zu orientalischer Fülle neigend, der Gesichtstypus hat die charaktervollen Züge des semitischen Stammes, die mächtig gebogene Nase, das grossgeschnittene Auge mit ausdrucksvoll geschweiften Brauen, üppige Lippen und volles Kinn, bei Männern in der Regel mit starkem langem Barte eingefasst, der gleich dem Haupthaar die natürliche Kräuselung durch gleichmässige Reihen conventionell behandelter Löckchen ausdrückt (Fig. 53). Aehnlich werden auch bei den Löwen und Stieren die Haarpartien der Mähnen, des Schweifbüschels, der Weichen behandelt, während im übrigen gerade die Thiere mit ungemein lebendigem Natursinn und freiem Formenverständniss aufgefasst sind. Die frische Natürlichkeit dieser Werke, die sichere, gleichmässige Ausführung, der verständig klare Sinn gewähren ein lebendiges Interesse, sowohl in der Art, mit welcher sie aus dem Banne conventioneller Gesetze sich losringen, als in der Naivetät, womit sie denselben sich anzubequemen wissen.



Fig. 53. Assyrischer Kopf.

In entschiedener Weise machen sich symbolisch conventionelle Einflüsse bei gewissen Figuren geltend, die den mythologischen Anschauungskreisen der Assyrer angehören. Vornehmlich scheinen es priesterliche Gestalten zu sein, denen durch

Hinzufügung mächtiger Flügelpaare, bisweilen auch selbst eines Adlerkopfes anstatt des menschlichen Hauptes, der Charakter geheimnissvoll imponirender Würde gegeben wird. Noch feierlicher und bedeutsamer wirken die Gestalten der kolossalen, bis zu 12 Fuss hohen Portalwächter, bei denen umgekehrt einem Thierkörper mit Stierklauen, Stierleibe und mächtigen Flügeln ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist (Fig. 54). Diese seltsamen Gebilde, die auf beiden Seiten der Portale in kräftigem Relief aus der Mauerfläche vortreten, mit dem Vorderkörper dagegen sich ganz selbständig aus der Fläche lösen, beweisen zugleich, wie mit dem phantastisch Symbolischen eine verständige Reflexion Hand in Hand geht. Jedes dieser Wunderthiere hat nämlich fünf Füsse, und zwar drei vordere, damit sowohl von der Seite als von vorn kein Fuss vermisst werde. Rücksichten ähnlicher Art ist es auch zuzuschreiben, wenn bei Jagd und Kampfscenen (vgl. Fig. 52) die Sehne des Bogens nicht über das Gesicht des Schützen, sondern hinter demselben hinweggeführt wird, obwohl die naturgemässe Richtigkeit jenes verlangen würde.

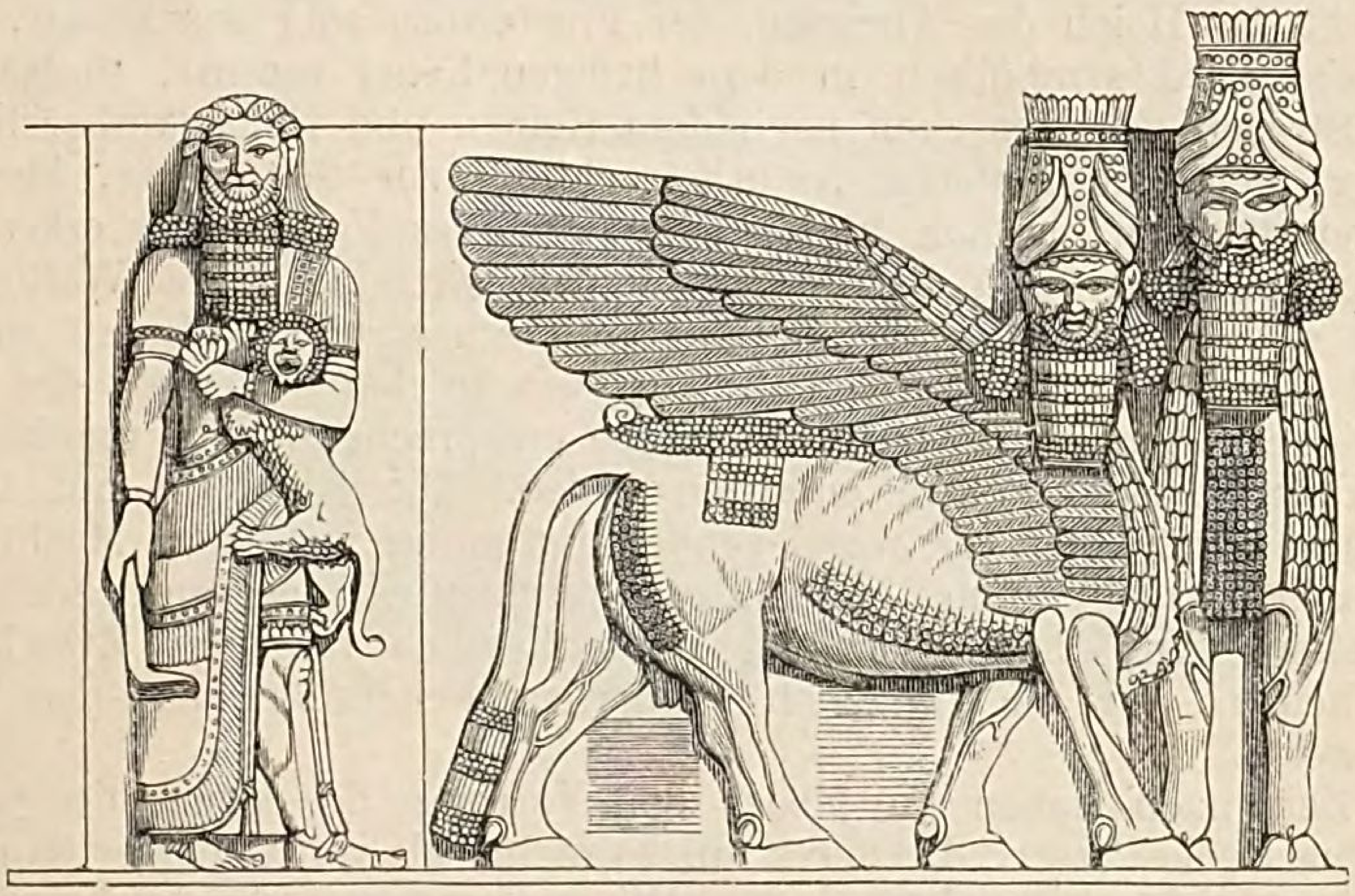


Fig. 54. Portal von Khorsabad.

Sämmtliche Reliefs sind in einem weichen, weissen Alabaster, einige auch in einem glänzend gelben Kalkstein ausgeführt und, wie aus manchen Spuren hervorgeht, mit kräftigen Farben bemalt gewesen.

Unter den Werken der verschiedenen Epochen ist eine wesentliche Entwicklung nicht nachzuweisen. Wie der Darstellungskreis sich von Anfang an feststellt und innerhalb der nationalen Anschauungen unverändert derselbe bleibt, so geht es auch mit dem Charakter der gesammten Formbehandlung. Nur die gewaltsamere, herbere Ausprägung, besonders die scharfe Betonung der Musculatur lässt die älteren Werke, namentlich die des Nordwestpalastes zu Nimrud, von den weicheren, glatteren, aber auch schwächlicheren der späteren Zeit unterscheiden. Doch erkennt man an den späteren Reliefs von Kujjundschik das Streben, den einfachen Kreis der Darstellungen durch Mannigfaltigkeit der Lebensbeobachtung und grössere Beweglichkeit der Schilderung zu bereichern. Nach dieser Seite hin ist allerdings eine rein äussere Fortbildung der assyrischen Plastik nicht zu leugnen, wenn dieselbe auch schliesslich, bei dem einseitigen Realismus der Grundanschauung, nur auf eine zierliche Genrekunst hinausläuft. Eine Erhebung in's ideale Gebiet ist und bleibt dieser Kunst versagt, weil sie einseitig realistisch den materiellen Zwecken des Despotismus zu dienen hat.

B. Persien und Medien.

Die äusseren Geschicke wie die geistigen Anschauungen und demnach auch die Kunstschöpfungen der gesammten mittelasiatischen Völkerstämme spielen, wie bemerkt, fortwährend in einander über. So lernen wir denn in den Medern und Persern die Völker kennen, welche, zuerst von den Assyrern unterjocht, sich nachmals zu Erben der Macht und der Geistesrichtung ihrer früheren Gebieter aufschwangen. Zuerst waren es die in den Gebirgsthälern und den fruchtbaren Ebenen der Abhänge südlich vom Caspischen Meer sesshaften Meder, welche die Macht der Assyrer brachen, bis sie selbst von den kräftigen Persern bezwungen wurden. Beide Völker gehörten dem arischen Stamme, dem sogenannten Zendvolke an. Ihre Religion, wie sie sich in der Lehre Zoroaster's (Zerduscht's) ausprägte, neigte sich einem dualistischen Prinzip von vorwiegend verständig moralischer Auffassung zu. Dem Reiche des Lichtes, des Ormudz, des Guten, Reinen, Heiligen, tritt das Reich des Ahriman, der Finsterniss oder des Bösen, gegenüber. Der Lichtgeist wird symbolisch in dem heiligen Feuer verehrt, thatsächlich aber durch das Streben des Menschen nach dem Reinen und Edlen verherrlicht. Diese Anschauung, der eine einfache Naturbetrachtung zur Seite ging, lässt uns den praktisch verständigen, sittlich klaren Charakter des Volksgeistes erkennen. Hier wie bei den Assyrern und Babyloniern finden wir eine klare Weltordnung, in welcher die sittlichen Mächte des Daseins sich scharf und bestimmt von einander lösen, und der Mensch mit freiem Bewusstsein in den Gegensatz des Guten und Bösen hineingestellt ist. Dieser Geistesanlage entsprechend wird uns auch die Gestalt der künstlerischen Werke entgegen treten. Die Richtung auf thatkräftiges Handeln führt auch hier zur vorwiegenden Betonung weltlicher Macht und Herrschaft, allerdings nicht ohne bildlich und inschriftlich ausgesprochene Beziehung zum Göttlichen. Von Denkmälern, die ausschliesslich religiösen Zwecken geweiht waren, scheinen nur die einfachen steinernen Feueraltäre auf den Berggipfeln erwähnenswerth.

Der Zeit nach haben die Meder den Vorrang, der Menge der vorhandenen Denkmäler nach die Perser. Letzteres um so mehr, als von Ueberresten medischer Kunst bis jetzt nichts erkundet wurde. Wir müssen uns die Lücke nach Kräften durch die Berichte der Alten auszufüllen suchen. So erfahren wir, dass die medische Königsburg zu Ekbatana sich terrassenartig in sieben Geschossen erhob, deren Ringmauern abwechselnd in verschiedenen Farben, ja selbst in Silber und Gold glänzten. Eine Anschauung von dieser Anlage gewähren uns vielfache Darstellungen auf den Reliefs zu Nimrud und Khorsabad, wie denn die terrassenförmige Aufgipfelung der Gebäude auffallende Verwandtschaft mit dem verräth, was wir in Babylon und Ninive gefunden. Die Spuren dieses älteren Ekbatana, nicht zu verwechseln mit einem späteren, dem heutigen Hamadan, glaubt man in Takt-i-Suleiman, westlich vom Südrande des Caspischen See's, nachweisen zu können.

Mit dem grossen Cyrus (559—529 v. Chr.) gewinnen die Perser[1] die Obermacht über das bald verweichlichte medische Volk, breiten in gewaltigen Eroberungszügen mit wunderbarer Schnelligkeit ihre Herrschaft über das ganze mittlere und vordere Asien aus, dringen unter Cambyses sogar siegreich in Aegypten ein und gründen eins der gewaltigsten Reiche, das jedoch am Hellenenthum scheitern und dem kühnen Geiste Alexanders d. Gr. (330 v. Chr.) völlig erliegen sollte. Die monumentale Thätigkeit der Perser, von der bedeutende Ueberreste auf uns

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 7. (V.-A. Taf. 4.) — *Ker Porter*, Travels in Georgia, Persia etc. London. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Perse etc. Paris. 5 Vols. — *Texier*, Description de l'Armenie, de la Perse etc. Paris 1852. — Vgl. auch *Brugsch*, Reise durch Persien. 2 Bde. 8.

gekommen sind, umfasst somit etwa zwei Jahrhunderte und ist sowohl der Zeit als auch dem Wesen nach als letztes Ausklingen der mittelasiatischen Kunst der mesopotamischen Länder zu fassen.

Die Residenzen des „Grossen Königs," wie die Griechen die persischen Herrscher nannten, waren zu Babylon, das dem mächtigen Reiche einverleibt war, zu Susa, dem heutigen Schusch, wo noch jetzt bedeutende Schutthügel auf ihre Durchforschung harren, zu Ekbatana, dem bereits erwähnten heutigen Hamadan und zu Pasargadä, in der Gegend von Murghab. Von der Königsburg zu Ekbatana berichtet Polybius, dass Säulen und Balkendecken aus Cedern- und Cypressenholz bestanden und gleich dem Aeussern des Daches mit Gold- und Silberplatten bedeckt waren. Wir dürfen darin die bezeichnenden Merkmale der gesammten mittelasiatischen Bauweise, wie sie auch in den Euphratlanden anzunehmen war, erkennen. Wichtiger und ausgiebiger ist, was sich an den Hauptpunkten der eigentlichen persischen Stammlande an Denkmälern erhalten hat, in den Gebieten, welche sich zwischen der grossen Salzwüste des Innern und dem steilen, unwirthbaren Küstenraum des persischen Meerbusens, in dem reich abgestuften, gebirgigen Terrassenland mit den gesegneten Thälern von Schiras, Murghab und Merdascht erstrecken.

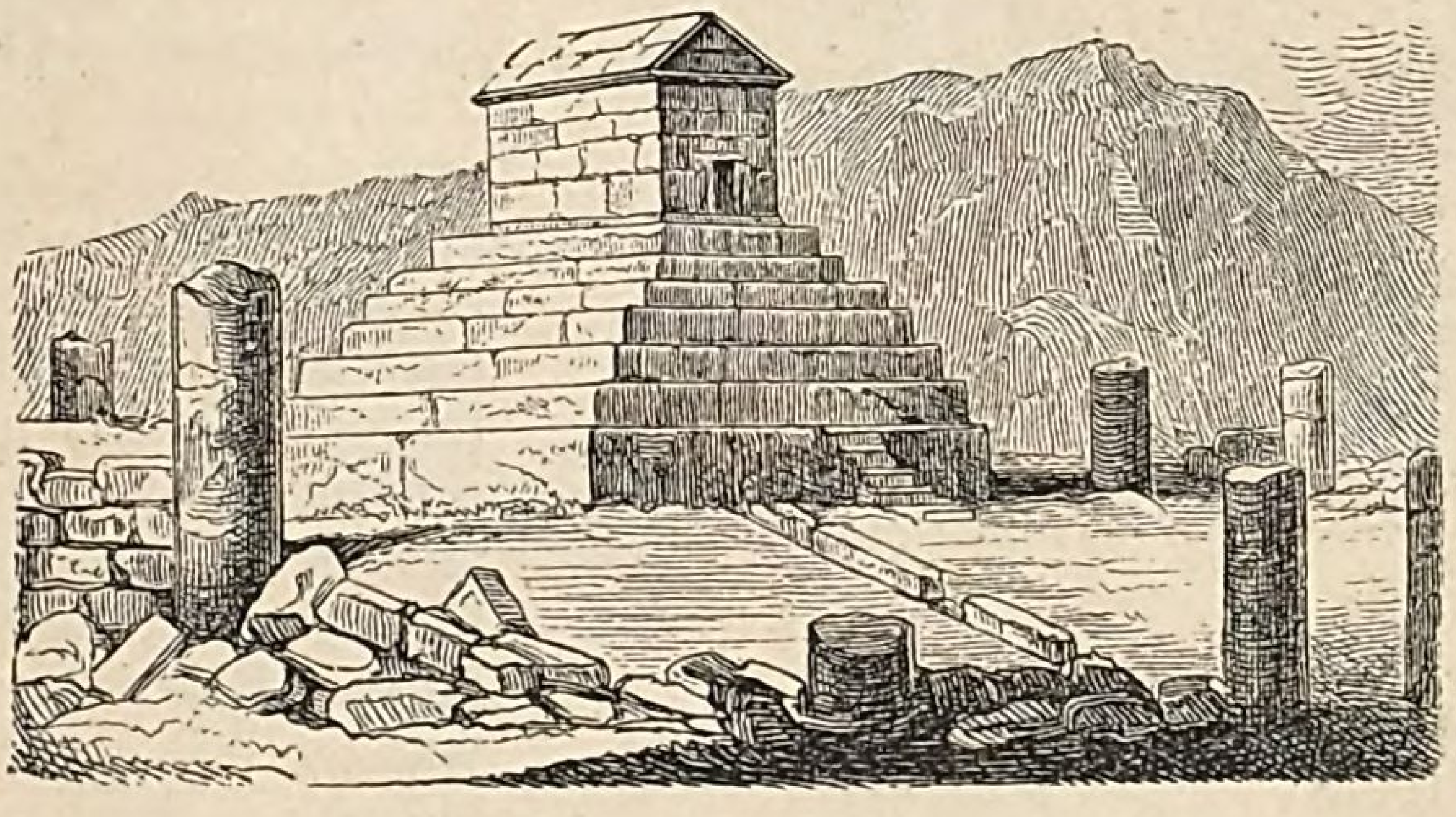


Fig. 55. Grab des Cyrus.

Zu den ältesten und bedeutendsten der persischen Denkmäler gehören die Ueberreste des alten Königssitzes Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murghab. Vor allem zieht hier das merkwürdige Gebäude die Aufmerksamkeit auf sich, in welchem man nach den Berichten der Alten das Grab des Cyrus erkannt hat (Fig. 55). Der Volksmund nennt es das Grab der Mutter Salomons (Meschhed-i-Mader-i-Suleiman). Man gewahrt hier, wie die Perser, als sie aus ihrem einfachen patriarchalischen Gebirgsleben plötzlich zur Herrschaft über ein grosses Reich mit hoch entwickelter Kultur gelangten, in ihren monumentalen Schöpfungen die bereits anderwärts ausgeprägten verschiedenartigen Formen zu einem Ganzen zu verbinden suchten. Das Grab des Cyrus erhebt sich, von gewaltigen Blöcken eines schimmernd weissen, glänzend polirten Marmors errichtet, auf sieben terrassenartig angelegten Stufen als ein kleines Giebelhaus, dessen Form gleich der Behandlung des Materials auf die bereits hochentwickelte Kunstübung des kleinasiatischen Griechenthumes zurückzuführen sein dürfte. Selbst die Gestaltung der wenigen Details, besonders des Dachgesimses, sowie der grösstentheils zerstörten, ursprünglich den Bau umgebenden Säulen deutet auf derartigen Einfluss. Die Stufenpyramide dagegen ist eine offenbar im mittleren Asien heimische, in den Euphratlanden von uns mehrfach angetroffene Grundform. Die prachtvolle Goldausstattung, die reichen Teppiche, welche das Innere schmückten, sind verschwunden, wie die Ueberreste des grossen Eroberers, der hier nach thatenvollem Leben die letzte Ruhestätte gefunden hatte. Aber sein Bildniss ist merkwürdig genug an einem Pfeiler des in der Nähe zer-

trümmert liegenden Palastes erhalten und durch gleichzeitige Keilinschrift also bezeichnet: „Ich bin Cyrus, der König, der Achämenide!" Ein ägyptisirender Kopfputz und zwei gewaltige Flügelpaare scheinen eine symbolische Charakteristik des Herrschers zu enthalten. (Fig. 56.)

Der späteren Blüthezeit des Reiches unter Darius und Xerxes, bis 467 v. Chr., sind die grossartigen Reste zuzuschreiben, welche etwas südlicher gegen Schiras hin in der Ebene von Merdascht den von den Griechen Persepolis genannten Herrschersitz bezeichnen. Nach den alten Berichten und der Anlage der Denkmäler scheint der alte Königspalast, in welchen Alexander mit eigener Hand die Brandfackel schleuderte, nur zu gewissen Zeiten die Residenz der persischen Herrscher gewesen zu sein. Den Hauptbau nennt das Volk Tschihil-minar, d. h. die vierzig Säulen, oder auch Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's). Auf dem Bergrücken, der die weite Ebene beherrscht, erhebt sich eine grossartige Terrassenanlage, zu deren Plateau eine mächtige marmorne Doppeltreppe (Fig. 57) in zwei Absätzen mit mehr als hundert sanft ansteigenden Stufen hinauf führt. Festliche Processionen, die in langen Reliefzügen die Treppenwangen bedecken, deuten auf die ehemalige Bestimmung der ausgezeichneten Anlage hin. Auf der ebenfalls mit Marmorquadern bedeckten Plattform angelangt, erreicht man die Trümmer eines gewaltigen von Xerxes aufgeführten Doppelportals, das zwischen vier Mauerpfeilern ebensoviele schlanke Marmorsäulen von 50 Fuss Höhe zeigt. An der Vorderfläche der Pfeiler finden wir die kolossalen Flügelstiere der assyrischen Kunst wieder. Eine zweite Doppeltreppe führt uns sodann zu der oberen Terrasse hinauf, die fast quadratisch sich weithin ausdehnt, mit zertrümmerten Säulenschäften, zerbrochenen Kapitälen und wirrem Ruinenschutt übersäet. Auf dem vorderen Theil der Terrasse, zunächst der Haupttreppe, erhebt sich ein Quadrat von sechsunddreissig grösstentheils zertrümmerten Marmorsäulen, auf drei Seiten mit Vorhallen von zwölf Säulen in zwei Reihen umgeben. Diese ganze ausgedehnte Anlage, ebenfalls ein Werk des Xerxes, scheint dem Hauptpalast als glänzende Vorhalle gedient zu haben. Hinter ihr steigen abermals in höherer Terrassenanlage mit ansehnlichen Treppen die Reste des ehemaligen Palastes empor. Trümmer von grossartig angelegten Räumlichkeiten mit zahllosen Marmorsäulen und Prachtthoren, sowie Spuren einer



Fig. 56. Reliefbild des Cyrus.

reichen Fontainenanlage bedecken die ganze Höhe. Die Herrschernamen des Darius und Xerxes, welche sich in den zahlreichen Keilinschriften dieser Trümmer finden, bezeichnen die Epoche ihrer Entstehung.

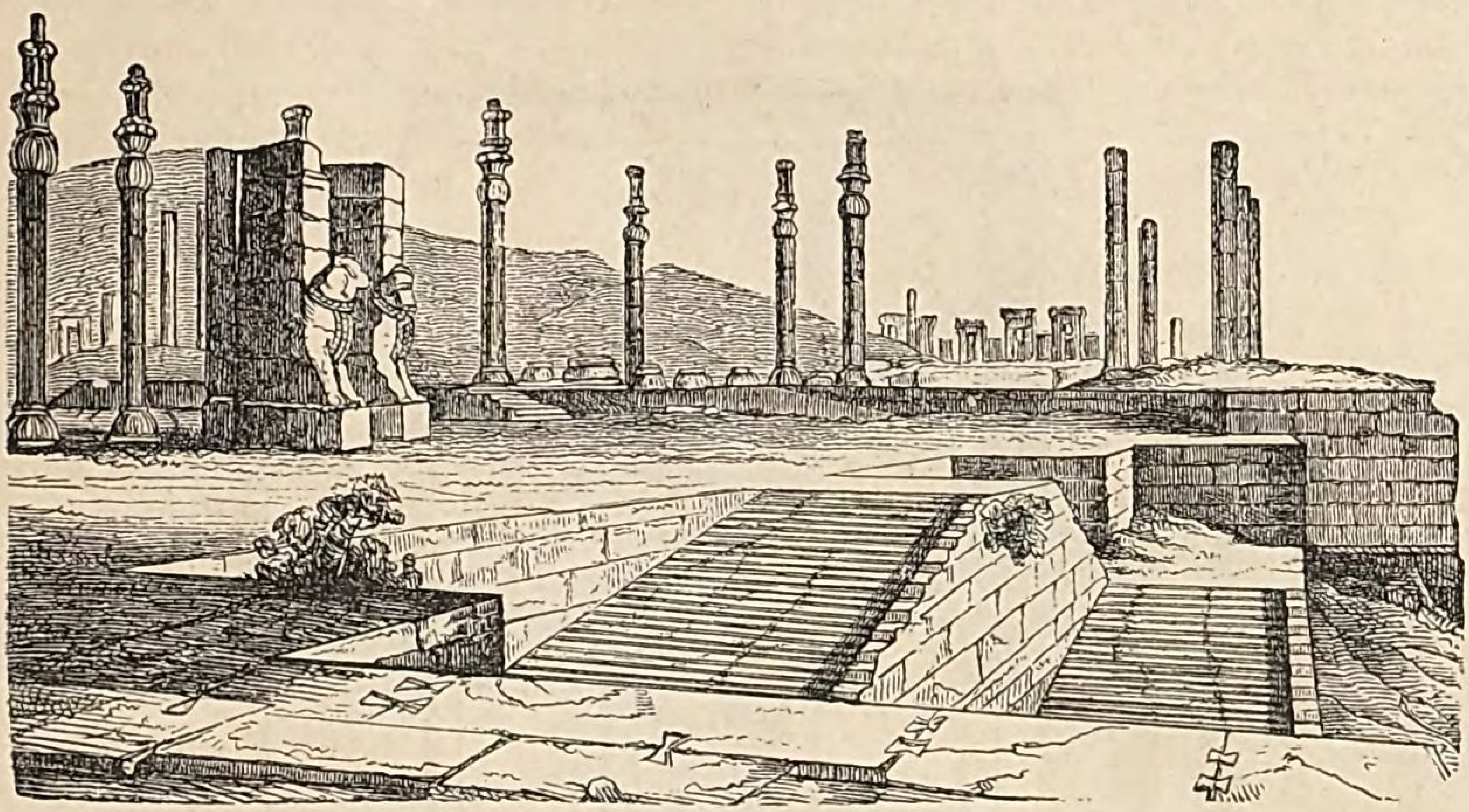


Fig. 57. Palastruine von Persepolis.

Der Styl dieser Prachtbauten zeigt klar eine Verschmelzung mannichfacher fremder Einflüsse zu einem neuen eigenthümlichen Ganzen. Die terrassenförmig aufgegipfelte Anlage ist babylonisch-assyrischen Ursprungs, wandelt sich aber hier

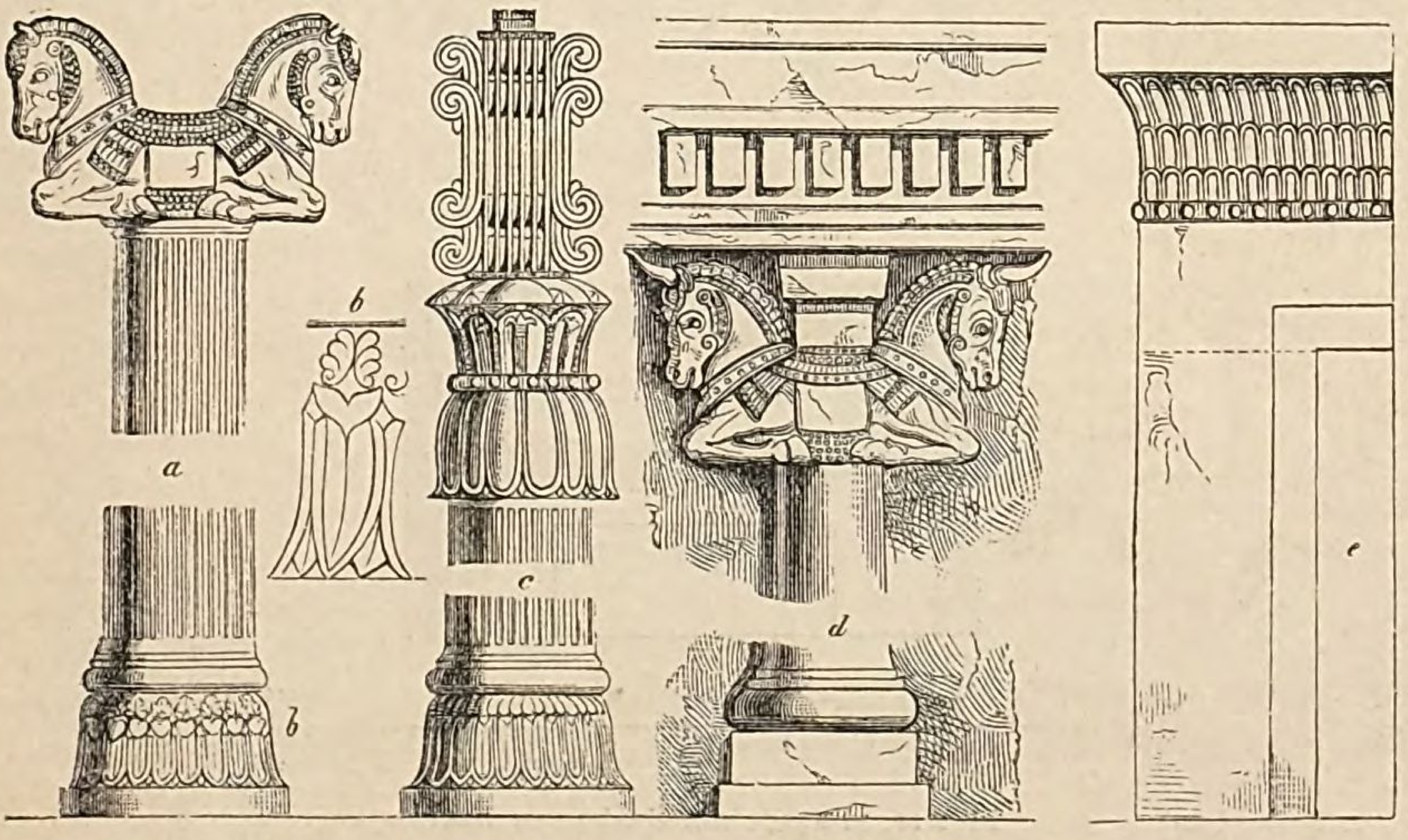


Fig. 58. Details persischer Architektur.

zu einem heiteren, auf's Weite und Freie zielenden Eindruck um. Als Nachwirkung griechischer Einflüsse wird die Einführung des marmornen Säulenbaues zu bezeichnen sein. Die Form der Säulen mit ihren hohen Basen (Fig 58, b u. c), den schlanken, elegant verjüngten Schäften mit ihren tiefen Vertikalrinnen (den

Kanelluren), weisen auf ionisch-griechische Vorbilder hin, die Kapitäle allein zeigen eine, wie es scheint, den Persern eigenthümliche seltsame Gestalt. Sie sind entweder aus zwei mit den Rücken zusammenstossenden Vorderkörpern von Stieren

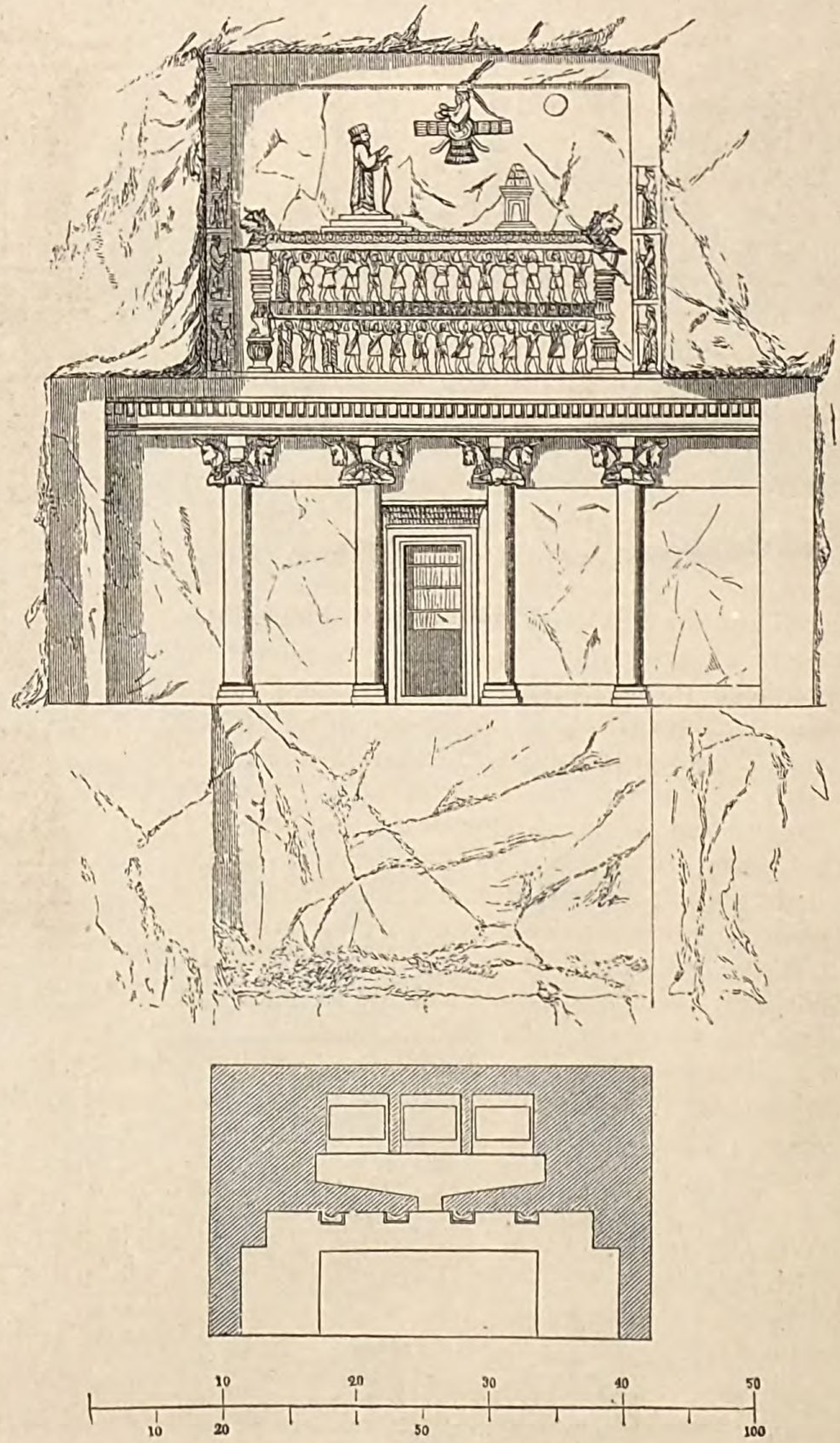


Fig. 59. Façade am Grabe des Darius.

oder Einhörnern gebildet (Fig. 58, a u. d) oder bestehen aus einem hoch aufgerichteten und einem herabfallenden umgekehrten Kelch (Fig. 58, c), ersterer mit Perlschnüren, letzterer mit niederfallenden Blättern dekorirt, das Ganze gekrönt von doppelten aufrecht stehenden Voluten, die eine seltsam abenteuerliche Aufnahme ionischer Formen verrathen und damit bereits die Elemente einer späten willkürlich

dekorativen Epoche enthalten. Wiederum andere Formen, auf ägyptische Einflüsse hindeutend, finden sich an der Bekrönung der Portale (Fig. 58, e), deren Hauptglied das hohe ägyptische Kranzgesims zeigt, mit drei Reihen aufrechtstehender Blätter bekleidet und von kräftiger Platte bedeckt. Von den Mauermassen selbst haben sich keine Trümmer vorgefunden, ein Beweis, dass dieselben wahrscheinlich analog den assyrischen Bauten aus leichtem Ziegelmaterial bestanden. Ebenso wenig haben sich Spuren der Deckenanlage und des Oberbaues gezeigt. Kein Zweifel daher, dass eine hölzerne, vermuthlich mit Prachtmetallen reich verkleidete Deckenconstruction angewendet war. Auch die marmornen Säulenhallen können nur einen hölzernen Deckenbau getragen haben, da die gegen 60 Fuss hohen Säulen einen Durchmesser von kaum 4 Fuss und einen Abstand von 30 Fuss halten. Selbst die Form der Kapitäle dürfte auf eine leichtere Construktion des Oberbaues hindeuten.

Weitere Aufschlüsse über das persische Bausystem gewinnen wir durch die grossen Felsfaçaden, welche ebenfalls in der Nähe von Merdascht die alten Königsgräber auszeichnen. Während die Grabkammer sich unzugänglich im Innern birgt, ist die äussere Fläche des steil abfallenden Felsens mit reliefartig angedeuteten Façaden geschmückt, in deren Mitte (Fig. 59) eine Scheinthür mit dem charakteristischen hohen Krönungsgesims sich findet, und deren unteres Geschoss Halbsäulen mit Einhornkapitälen zeigt, wie zu Tschilminar. Doppelte Querbalken treten mit ihren Kopfenden zwischen den Thieren hervor, und tragen ein Gebälk, das in seiner dreifachen Gliederung und der Reihe von kräftigen Zahnschnitten wieder an ionisch-griechische Formen erinnert. Ueber diesem Unterbau erhebt sich ein phantastisch gebildeter thronartiger Aufsatz, auf welchem die Reliefgestalt des Königs opfernd vor einem Feueraltar steht.

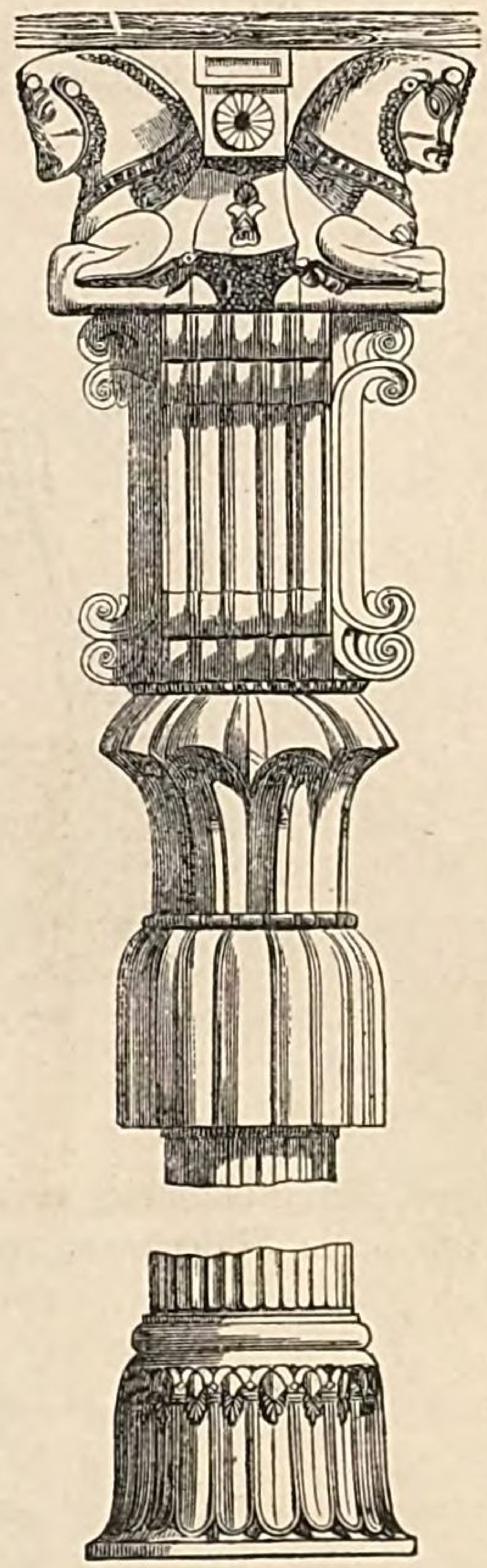


Fig. 60. Säule von Susa.

Von den übrigen glänzenden Residenzen der Perserkönige ist bis jetzt nichts erkundet worden; nur von einem Palast zu Susa, dem heutigen Schusch, haben

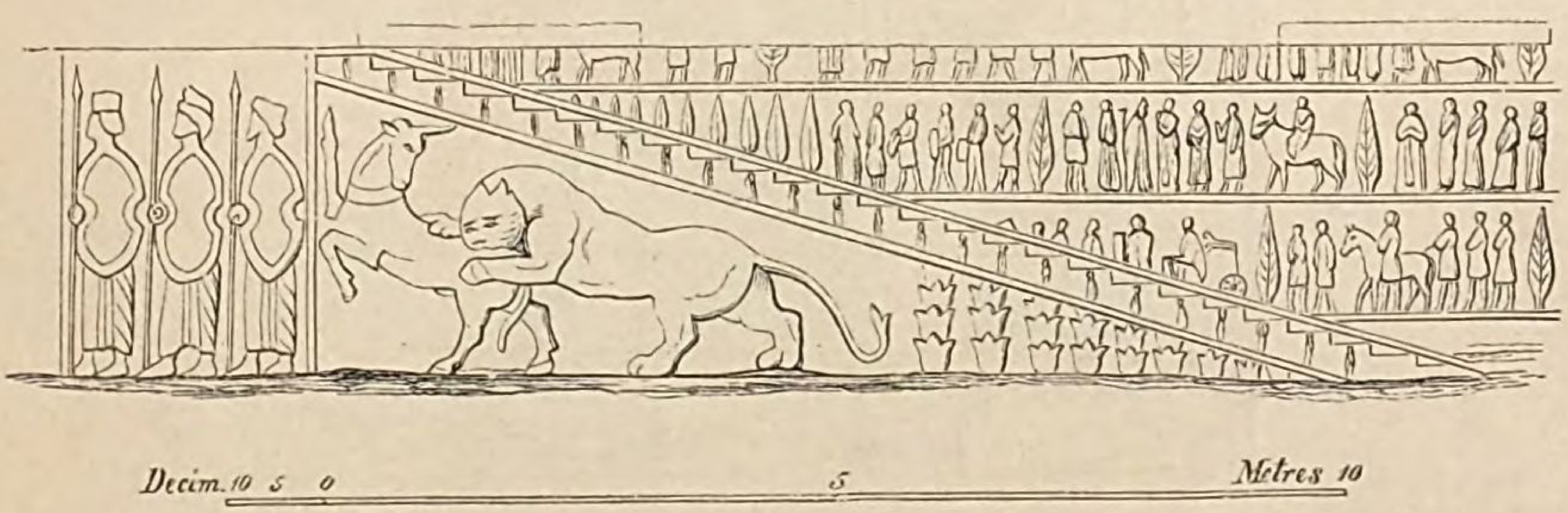


Fig. 61. Reliefs an der Treppenwange von Persepolis.

die englischen Reisenden Loftus und Sir Williams die Reste einer gewaltigen Säulenhalle, jener von Persepolis nicht unähnlich, aufgedeckt. Die Säulen, welche sie dort

gefunden (Fig. 60), entsprechen in ihrer Form denen von Persepolis, welche die reichste, aber zugleich barockste Entwicklung der persischen Säule zeigen; denn



Fig. 62 a. Reliefs von Persepolis.

über dem kelchartigen Theile erheben sich die doppelten Voluten, und auf diesen ruhen die Stierpaare, welche das Gebälk aufzunehmen bestimmt waren.



Fig. 62 b. Relief von Persepolis.

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung, die nicht minder die Behandlungsweise der Kunst von Ninive in ihrem späteren weicheren Style aufnimmt, in dieser Hinsicht also

den Schlussstein, das letzte Ausklingen der gesammten alten Kunst Mittelasiens bezeichnet. Dagegen ist der Inhalt der Darstellungen [1] ein neuer, eigenthümlich persischer und gewährt eine klare Vorstellung davon, wie die nationalen Anschauungen des Volkes, als sie in die bildnerische Erscheinung strebten, sich der Formen einer anderwärts bereits ausgeprägten Kunst zu bedienen genöthigt waren. Obwohl die zahlreichen Reliefskulpturen, welche die Treppenwangen des Palastes von Persepolis bedecken (Fig. 61), ebenfalls die Verherrlichung der Königswürde bezwecken, gehen sie nicht gleich den assyrischen auf die chronikartige Darstellung bestimmter geschichtlicher Vorgänge ein, sondern schildern in allgemeiner Weise den Glanz des königlichen Hofhalts, die Schaaren bewaffneter Leibgarden, die reichgeschmückte



Fig. 63. Kampf des Königs mit dem Einhorn. Persepolis.

Dienerschaft (Fig. 62 a), die festlichen Aufzüge der Abgesandten unterworfener Völker, welche die Produkte ihres Landes, Stiere, Widder, Pferde und Kameele, sowie köstliche Geräthe und Gefässe als Tribut darbringen. An einem Portalpfeiler ist der König dargestellt in faltenreichem medischem Gewande, in kurzem gekräuseltem Haar und lang herabwallendem krausem Bart, mit der medischen Mütze und dem langen Scepter; hinter ihm schreiten Diener mit Sonnenschirm und Pfauenwedel, über ihm schwebt die phantastische Gestalt seines Schutzgeistes, des Feroher. Ein andres Mal sieht man den König in feierlicher Ruhe, das Scepter in der Hand, auf dem Throne sitzen, hinter ihm einen Mann seines Gefolges. (Fig. 62 b). Aber auch in bedeutsam symbolischer Weise wird die Macht des Königs verherrlicht, wenn er

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 8. (V.-A. Taf. 5.)

das phantastische, einhornartige geflügelte Unthier, das in lebhafter Bewegung und grimmiger Geberde ihn aufgerichtet anfällt mit ächt orientalischer Ruhe bei dem Horn ergreift und mit sicher geführtem Dolchstoss tödtet (Fig. 63), oder wenn ein gewaltiger Löwe, vermuthlich das Symbol der königlichen Stärke, an der inneren Treppenwange das sich aufbäumende Einhorn wüthend zerreisst (vgl. Fig. 61). Neben der märchenhaften Gestalt des Einhorns, das in seltsamer Weise auch bei den altarartigen Aufsätzen der Felsgrabfaçaden die Eckverzierungen bildet, treten sodann, wie wir gesehen haben, an den Portalpfeilern die geflügelten Riesenstiere mit Menschenhäuptern, wie sie die alten Paläste Assyriens zeigen, uns wiederum entgegen. In allen diesen Zügen erkennen wir die Richtung auf eine vorwiegend ideelle gedankenhafte Auffassung, die allerdings an die Stelle der lebendigen Bewegung, des thatkräftigen Handelns, wie es die assyrischen Sculpturen in naiver Frische zeigten, eine mehr ruhig gehaltene, ceremoniös feierliche Würde setzt, die indess innerhalb ihrer Grenzen oft eine anziehende Fülle von Motiven, eine mannichfaltige Schattirung in der Darstellung derselben Grundform gewährt. Damit hängt denn auch ein in mancher Hinsicht freierer Styl zusammen, der jedoch andrerseits in Frische des Ausdrucks, in Schärfe der Charakteristik und markiger Energie der Formbehandlung hinter den älteren assyrischen Werken erheblich zurücksteht. Nur die Thierdarstellungen, besonders die Kampfscenen athmen, da auf sie das feierliche Ceremoniel des Hofes sich nicht mit erstreckt, eine Lebendigkeit ausdrucksvoller Bewegung, die einen merklichen Gegensatz zu der ruhigen Haltung der menschlichen Gestalten bietet. Von geschichtlichen Darstellungen persischer Sculptur ist bis jetzt nur ein Beispiel bekannt: die Reliefs an einer gewaltig hohen steilen Felswand zu Bisutun, dem heutigen Baghistan, südwestlich von Hamadan, in denen des Darius Sieg über eine Anzahl von Empörern in grossen Reliefsculpturen dargestellt ist. Die Kolossalgestalt des Königs, von zwei bewaffneten Leibwächtern begleitet, setzt den Fuss auf einen am Boden sich krümmenden Feind und scheint zürnend auf eine Schaar von neun hinter einander aufmarschirten Männern zu blicken, die in verschiedener Tracht und durch einen Strick um den Hals zusammengefesselt, mit rückwärts gebundenen Händen ihr Urtheil erwarten. Darüber schwebt zwischen ausgedehnten Keilinschriften der Ferоher des Königs.

Die persische Kunst fasst also nicht ohne eigenthümliche Elemente die Resultate der mittelasiatischen Kunstbestrebungen zu einem glänzenden Ganzen zusammen und gibt wohl am klarsten im Kreise des antiken Lebens das Bild eines bewussten frühzeitig auftretenden Eklektizismus. Dennoch fehlt es auch hier, wie wir gesehen haben, nicht an selbständig nationalen Elementen, wenngleich dieselben bereits am Schlusspunkte einer reichen Kulturentwicklung angelangt, zu einer kraftvollen, durchgreifenden Verschmelzung des mannichfach fremdher Entlehnten in ein innerlich gleichartiges Gesammtbild nicht mehr die Energie besassen.

DRITTES KAPITEL.

Die Kunst des westlichen Asiens.

A. Phönizier und Hebräer.

An dem schmalen Küstenstrich, mit welchem westwärts das asiatische Festland sich gegen das Mittelmeer öffnet, hausten schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. die Phönizier,[1] ein Volk semitischer Abstammung, das auf seinen frühzeitig begonnenen Seefahrten an allen Küsten dieses Binnenmeeres, in Griechenland und den dazu gehörigen Inseln, auf Sicilien, an der afrikanischen und spanischen Küste Handelsemporien und Colonien gründete, ja selbst über die seinem Unternehmungsgeist zu engen Grenzen dieses Kreises bis in den Atlantischen Ocean nach den britannischen Gestaden vordrang. Nicht der Trieb nach Eroberung und Staatenbildung, nur der Drang nach Handel und Erwerb war das leitende Element bei diesen kühnen Seefahrten. Er machte die Phönizier zu den Verbreitern der westasiatischen Kultur. Ihre berühmten Städte Tyrus und Sidon, in der Mitte zwischen dem Orient und Occident gelegen, waren die Centralpunkte des Welthandels, die Stapelplätze der reichen Kulturprodukte des gesammten asiatischen Continents.

Die phönizische Kultur ist eine wesentlich kaufmännische, industrielle. Wir finden die sidonischen Männer früh im Besitz des Geheimnisses der Purpurfärberei und der Glasfabrikation, im eifrigen Betriebe des Erzgusses sowie der künstlichen Verarbeitung edler Metalle. Vieles, namentlich die Weberei und Wirkerei, lernten sie von den Babyloniern, von denen sie auch Maass und Gewicht annahmen und den Völkern des Westens mittheilten. Was bei Homer von kunstreichen Werken des Luxus erwähnt wird, stammt in der Regel von „sidonischen Männern“. Ein eigenartiges höheres Kunstschaffen scheint dem ächt kaufmännischen Volke dagegen fremd geblieben zu sein. Allerdings werden sie als Bauverständige gerühmt, und selbst die Prachtbauten der benachbarten Hebräer werden durch phönizische Baumeister ausgeführt, allein eine selbständige, höher entwickelte Form scheinen dieselben um so weniger gehabt zu haben, als die Erwähnung hölzerner und eherner Säulen, getäfelter Decken von Cedernholz und prachtvoll schimmernder Goldbekleidung der Wände sich durchaus auf babylonische Einflüsse zurückführen lässt. Das Wenige, was von wirklich erhaltenen Werken nachweislich oder mit Wahrscheinlichkeit auf phönizischen Ursprung gedeutet werden kann, besteht zumeist aus mächtigen Ufer- oder Dammbauten, wie auf der Insel Arvad (Aradus), gegenüber der syrischen Küste, und an einigen Punkten der afrikanischen Küste. Wo aber Tempelreste sich erhalten haben, wie auf den Inseln Gozzo und Malta (die sogenannte Giganteia), die indess neuerdings wohl mit Recht dem phönizischen Alter-

[1] *F. C. Movers,* das phönizische Alterthum. Berlin 1849. — *E. Gerhard,* über die Kunst der Phönizier, in den Schriften der Akademie der Wissenschaften. Berlin 1846. — Dazu das neuerdings von *E. Renan* veröffentlichte Prachtwerk, mission en Phénicie. Fol. u. 4. 1864 ff. Ausserdem für die phönizisch-hebräischen Denkmäler das mit Kupfertafeln reichlich ausgestattete Werk von *de Saulcy,* Voyage autour de la mer morte. Paris 1853.

thum abgesprochen werden, und auf Cypern die Spuren des alten Venusheiligthums, da zeigt sich eine unkünstlerische primitive Rohheit der Anlage, die höchstens durch reichen Metallschmuck ein dem orientalischen Charakter zusagendes höheres Gepräge erhalten konnte.

Etwas ausgiebigere Anschauungen über phönizisches Alterthum haben die Untersuchungen E. Renan's gebracht; allein wenn wir dieselben mit den monumentalen Ueberresten anderer Völker des Alterthums vergleichen, so bleibt der Eindruck, den wir von dem Bauwesen der Phönizier erhalten, doch gleichwohl ein überaus dürftiger. Immerhin jedoch ist es von Wichtigkeit für die Kulturgeschichte, dass wir aus diesen Ueberbleibseln bestätigt finden, was sich aus der geographischen

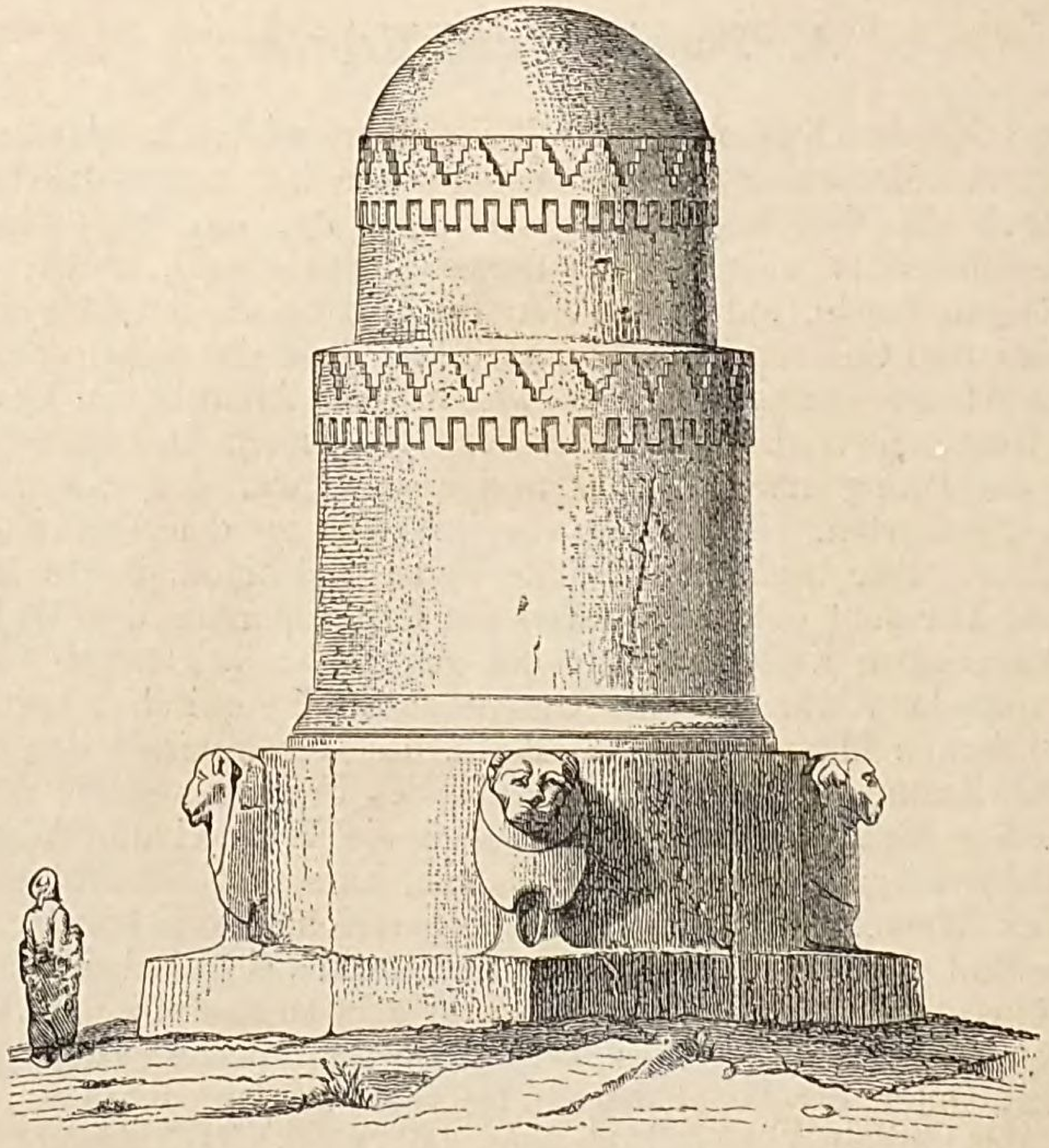


Fig. 64. Grabmal von Amrith.

Lage der phönizischen Gebiete im Voraus schliessen liess, dass neben den mesopotamischen Elementen sich starke ägyptische Einflüsse nachweisen lassen. Die wichtigste Ruinenstätte des Landes ist Amrith, das alte Marathus. Neben einzelnen minder bedeutenden Tempelcellen sind es namentlich mehrere Grabmäler, in welchen sich die beiden, dem ganzen Alterthum gemeinsamen Formen: das Felsgrab und der Grabhügel (Tumulus) charakteristisch ausprägen. Mehrmals hat die ägyptische Pyramidenform sich dabei geltend gemacht, bisweilen freilich in einer mehr wunderlichen als organischen Verbindung. So erhebt sich einmal über einem würfelförmigen Unterbau, der auf einer Stufe ruht, ein ziemlich hoher Cylinder, und über dieser Rundform steigt dann als Abschluss eine fünfseitige Pyramide auf. Das Ganze mag etwa 30 Fuss Höhe gemessen haben. Ein andres dieser Denkmäler erhebt sich über zwei Stufen als kubischer Bau, der von einer vorstehenden Deckplatte mit wellenförmigem Untergliede bekrönt, einem oberen viereckigen Auf-

satz als Basis dient, den dann eine ziemlich steile vierseitige Pyramide in ungleich organischerer Weise abschliesst. Bei diesen Denkmälern ist regelmässig das Grab selbst unter der Oberfläche des Bodens im Felsen ausgehauen und besteht aus einem abwärts führenden Gange mit grösseren Kammern, zu denen felsgehauene Stufen hinabführen. Den Verschluss der Oeffnung bildeten riesige Steinplatten. Ist in diesen Werken der ägyptische Einfluss unverkennbar, so verräth dagegen das bedeutendste dieser Denkmale in dem mehrfach abgestuften cylinderförmigen Aufbau und der kuppelartigen Krönung einen Charakter, den man als eigentlich phönizisch bezeichnen darf (Fig. 64). Die vier rohen Halbfiguren von Löwen am Unterbau deuten auf eine niedere Stufe plastischer Kunst; die abgetreppten Zinnenkränze und die Zahnschnittfriese sind Elemente, die uns überall in der Denkmalwelt des mittleren und vorderen Asiens begegnen. In anderen Fällen hat man die Felsgräber durch Façaden bezeichnet, welche kleinen auf Säulen ruhenden und durch

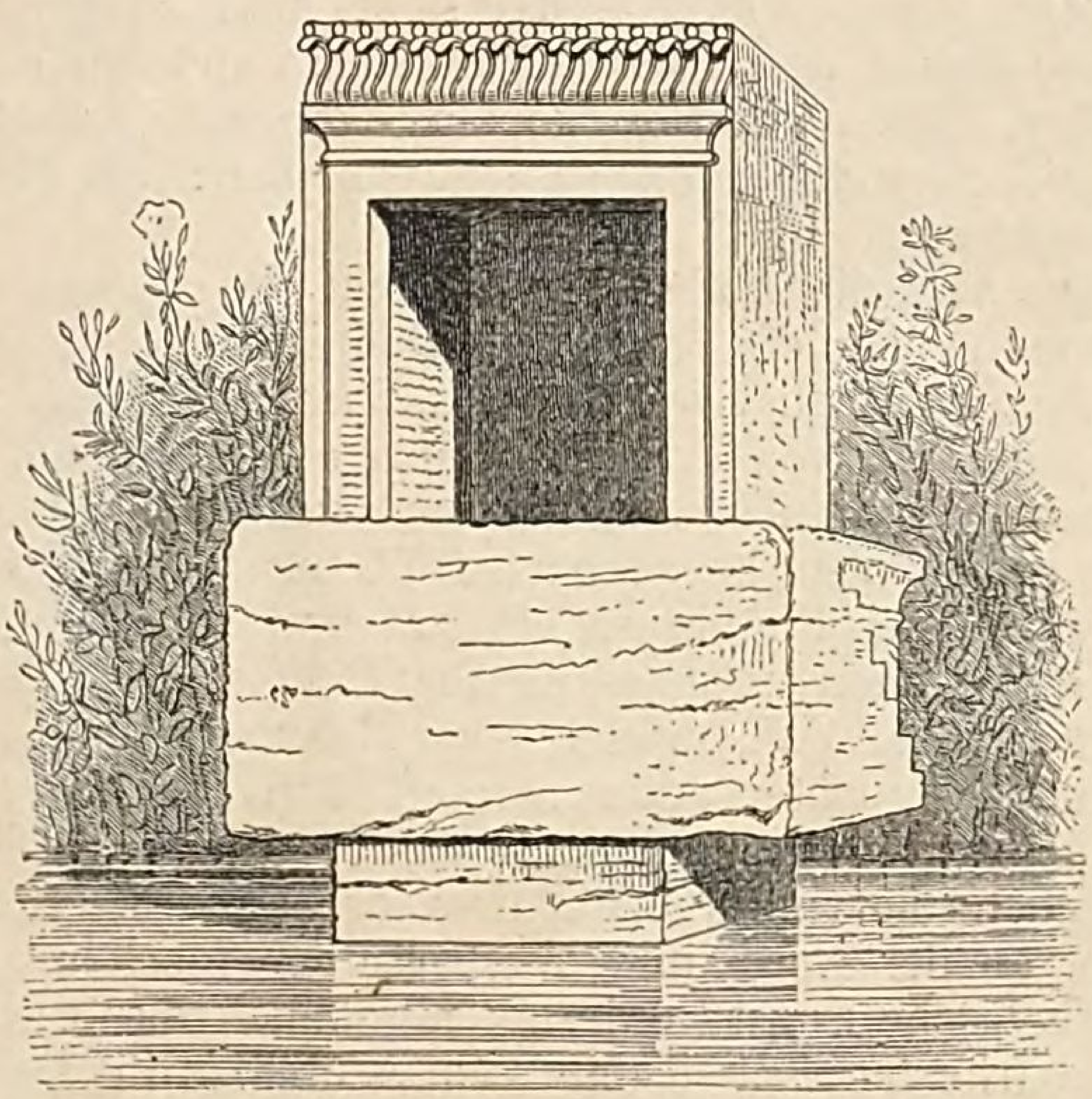


Fig. 65. Eine der Doppelcellen zu Amrith.

Giebel bekrönten, selbst mit Reliefs geschmückten kapellenartigen Bauten nachgebildet sind. So an zwei Beispielen zu Maschnaka, wo die Säulen ein primitives Volutenkapitäl haben. An einer Façade zu Dschebeil, dem alten Byblus, dagegen fehlen die Säulen, aber das etwas höhere Giebelfeld zeigt als Schmuck eine fünfblätterige Rose.

Ausserdem ist noch von einigen Tempelcellen in Amrith zu berichten, die indess von ebenso bescheidenen Verhältnissen als geringer künstlerischer Durchbildung sind. Gleich den Grabanlagen bestehen sie aus wenigen grossen Blöcken, oder sind auch wohl gänzlich monolith ausgeführt. Die noch jetzt als El Maabed (der Tempel) bezeichnete Cella erhebt sich, aus drei mächtigen Blöcken zusammengesetzt, auf einem felsgehauenen Unterbau etwa zu 16 Fuss Höhe, umgeben von einem ebenfalls aus dem Felsboden gearbeiteten Vorhof oder ehemaligen Teiche. Die Vorderseite der Cella ist offen und hatte vielleicht ursprünglich zwei Erzsäulen als Stützen der vorspringenden Decke. Das ägyptische Kranzgesims bildet den Abschluss. Noch auffallender sind die ägyptischen Formen an zwei einander gegenüber liegenden Cellen, die ein ähnliches Kranzgesims haben, über welchem sich aber dann noch ein Fries von Uräosschlangen hinzieht (Fig. 65).

Noch roher, wahrhaft barbarisch abschreckend ist das Wenige, was an bildnerischen Werken, Götteridolen u. dgl. gefunden wurde. Uebrigens beweisen die Nachrichten der Alten von dem Bilde des Gottes Moloch, das entweder die Gestalt eines Stieres oder eines stierhäuptigen Menschen hatte, dass in der Personifikation der Götterbegriffe durch die bildende Kunst die Phönizier ähnlichen Anschauungen folgten, wie die Aegypter und die Völker des mittleren Asiens. Auch die kolossalen Sarkophage, welche sich jetzt zu Paris im Louvre befinden, beweisen, wie die Phönizier stets von der Kunst der umwohnenden Völker abhängig waren. Denn die Form derselben ist durchaus jene ägyptische mumienartige, und an dem wahrscheinlich ältesten, welcher inschriftlich dem König Esmunazar von Sidon gehört und bei Sayda gefunden wurde, sind auch die Züge durchaus ägyptisirend, nur barbarisirt, platt gedrückt und unnatürlich breit. Die übrigen, bei Sidon, Byblos und Tortose entdeckten, behalten die ägyptische Gesammtform bei, geben aber den Gesichtszügen das griechische Gepräge. An einem phönizischen Denkpfeiler derselben Sammlung (im Musée Napoléon III) sieht man eine ruhende Sphinx mit der ägyptischen Königskrone, dem Pschent; an einem anderen sind zwei schreitende geflügelte löwenartige Thiere mit Vogelköpfen dargestellt, welche die eine Klaue nach einer zwischen ihnen stehenden Vase ausstrecken: ein Motiv, das an ninivitische Denkmäler erinnert.

Noch wichtiger sind die Aufschlüsse, welche die Ausgrabungen des Generals di Cesnola auf Cypern über die Kunst der Phönizier gebracht haben.[1] Das Eiland, tief im Winkel zwischen Syrien und Kleinasien gelegen, wurde schon früh, besonders an der Südküste, von den Phöniziern colonisirt und wegen seiner günstigen Lage und seiner zahlreichen Häfen ein wichtiger Mittelpunkt des Handels, des Austausches zwischen den benachbarten Völkern. Dazu kam der Reichthum an Kupfer, der bald von den Phöniziern erkannt und ausgebeutet wurde. Nirgends ist die Kreuzung ägyptischer und assyrischer Einflüsse so deutlich wie in den Monumenten dieses Landes. Wir wissen, dass Thutmes III. im 15. Jahrh. v. Chr. Cypern eroberte, und dass später unter Sargon, dem Erbauer von Khorsabad, 707 v. Chr. die Insel an Assyrien tributpflichtig wurde. Diesen wechselnden politischen Geschicken entsprechen die Kulturverhältnisse des Landes. Später tritt dann das griechische Element an der Nord- und Westseite der Insel in zahlreichen Colonien hervor, und die griechische Kunst verdrängt allmählich die orientalische. Auch sie lässt sich von ihren frühsten Entwicklungsstufen an bis in die späteste hellenisch-römische Epoche hier verfolgen. Seit 1866 hat General Cesnola als amerikanischer Consul daselbst mit unermüdlicher Ausdauer und glänzendem Erfolg nicht blos die Ausgrabung von Tausenden uralter Gräber, sowohl der frühesten phönizischen Epoche, als auch der späteren Zeiten durchgeführt, sondern auch die Aufdeckung von mehreren Heiligthümern bewirkt. Das bedeutendste unter diesen ist der Tempel von Golgoi, in welchem man wohl das Heiligthum der Aphrodite zu erkennen hat. Es ist ein Rechteck von 30 zu 60 Fuss, an der nördlichen Schmalseite, sowie an der östlichen Langseite durch Portale zugänglich, welche auffallender Weise nicht in den Mittelaxen, sondern mehr seitwärts liegen. Das Merkwürdigste waren mehrere Hunderte von viereckigen an Höhe und Grösse verschiedenen steinernen Postamenten, welche sich an den inneren Langseiten in ununterbrochener Reihe hinzogen, offenbar für die Aufnahme von Statuen bestimmt. Ebenso fanden sich zwölf grössere Postamente vereinzelt in drei Reihen der Länge nach im Innern, wobei die Rücksicht auf die Portale maassgebend für die Anordnung gewesen ist.

Je weniger von architektonischen Formen sich gefunden hat, desto wichtiger war die Entdeckung von mehreren Hunderten von Statuen des verschiedensten Maasstabes, von Köpfen und Reliefs im Innern des Tempels, die auf eine ehmalige

[1] Cyprus, its ancient cities, tombs and temples, by General Louis Palma di Cesnola. London, J. Murray 1877. 8.

plastische Ausstattung von unerhörtem Reichthum deuten. In diesen Werken sind die verschiedensten Stylrichtungen, sowohl ägyptisch und assyrisch wie griechisch vertreten, und man erkennt hier deutlich, wie sich die griechische Kunst aus der orientalischen entwickelt hat. Den Statuen ist durchweg die der orientalischen Kunst eigene Gebundenheit der Haltung gemeinsam; sie stehen mit dicht aneinander geschlossenen Füssen, die Arme fest an den Leib gelegt, wenn nicht die rechte Hand irgend ein Attribut hält, oder in den Mantel geschlagen auf der Brust ruht. Der assyrische Typus (Fig. 66) spricht sich durch die derben semitischen Gesichts-



Fig. 66. Statue in assyrischem Styl, von Golgoi.

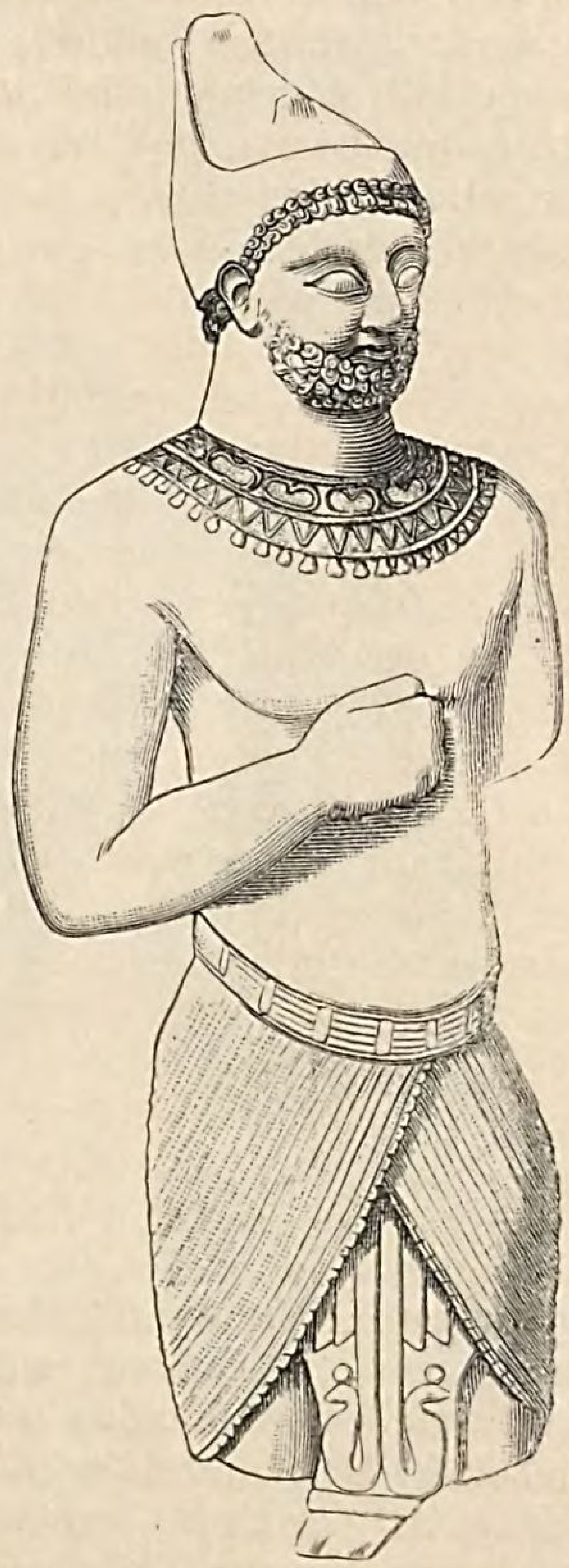


Fig. 67. Aegyptisirende Statue, von Golgoi.

formen, den vollen zierlich gekräuselten Bart, die langen schweren Gewänder ebenso unverkennbar aus wie der ägyptische durch die feineren Formen, das meist bartlose Gesicht und die eng anliegende bisweilen nur aus dem Hüftschurz bestehende Kleidung. Manchmal sind beide Typen in derselben Gestalt vermischt. So zeigt es Fig. 67, wo die Gewandung, der Hüftschurz mit der Uräusschlange, der reiche Halsschmuck auf ägyptische Sitte deutet, während der bärtige Kopf mit der hohen nach vorn gebogenen Haube assyrisch erscheint. Die Bearbeitung aller dieser Werke in einem weichen Kalkstein ist nicht sehr genau durchgeführt, an der Rückseite sogar völlig vernachlässigt, so dass man auf eine Anordnung an Wänden schliessen muss. Zahlreiche Farbenspuren deuten auf ursprüngliche Bemalung.

Es scheint, dass die Mehrzahl dieser Werke in der That an den beiden Langwänden des Tempels aufgestellt waren, und dass dabei die assyrisch-ägyptischen Denkmale die eine Seite, die griechischen die gegenüber liegende einnahmen. Dies Alles, verbunden mit der verschiedenen Grösse der einzelnen Statuen, die mehrfach beträchtlich über die Lebensgrösse hinausgehen, häufig aber dieselbe nicht erreichen, gibt uns keine besondere Vorstellung von einem hohen künstlerischen Sinn oder Geschmack der Erbauer. Zu den merkwürdigsten Funden zählt noch ein bärtiger Kolossalkopf, der zu einer Statue von etwa 28 Fuss Höhe gehört zu haben scheint, sowie die überlebensgrossen Statuen eines Herakles mit der Keule und eines Priesters, der in den Händen einen Becher und eine Taube, das der Venus geheiligte Thier hält.[1]

Zu den wichtigsten Funden gehören sodann die massenhaften gemalten Thonvasen eines hoch alterthümlichen Styles, die namentlich aus den uralten Gräbern von Dali, Alambra und Larnaka stammen. In diesen Gefässen begegnet uns jene älteste Dekorationsweise, die ihre rein linearen Motive hauptsächlich aus Vorbildern der Weberei und in zweiter Linie der Metallarbeit schöpft und wiederum



Fig. 68. Vasen von Alambra.

den Ausgangspunkt für die älteste griechische Vasenmalerei gewähren. Am primitivsten erscheinen jene Gefässe, auf welchen ohne alle Berücksichtigung der runden Grundform, welche ähnliche Zeichnung des Ornaments fordert, geradlinige Ornamente, Zickzack, Raute, Schachbrett wie Teppichmuster die Gefässe ganz bedecken, wobei manchmal anstatt der einzig den Gesetzen der Gefässbildnerei entsprechenden horizontalen Anordnung eine vertikale beliebt wird (Fig. 68). Es sind meistens blassrothe Gefässe mit dunkelbrauner Zeichnung, oder schwarz glasirte mit helleren Ornamenten. Andere Vasen zeigen ein besseres Verständniss dessen, was die Gesetze der Gefässbildnerei verlangen; so die in Fig. 69 dargestellten, bei welchen Spiralen und concentrische Kreise das Grundelement bilden, obwohl auch hier Schachbrett und Zickzack nicht fehlen. Neben diesen ausschliesslich linearen Ornamenten kommen denn auch Pflanzenformen, Thier- und Menschenfiguren vor, aber zunächst in so ungeschickter Zeichnung, dass man sieht, wie lange die cyprischen Töpfer mit Vorliebe an jenen einfachsten Formen festgehalten haben. Die Aufnahme von Lotosblumen, Rosetten und von jenen eigenthümlichen architektonisch-pflanzenhaften

[1] Reichhaltige Publication der Sculpturen von *Joh. Doell*, Die Sammlung Cesnola, mit 17 Steindrucktafeln, in den Schriften der Petersburger Akademie. XIX. Nr. 4. St. Petersburg 1873. Fol.

Bildungen, welche in der ägyptischen und assyrischen Kunst vorkommen (Fig. 70), beweisen wieder, dass die phönizische Kunst unter gemischten Einflüssen jener beiden Kulturvölker stand. Nicht minder merkwürdig sind sodann zahlreiche Gefässe, deren Mündung durch einen menschlichen Kopf charakterisirt ist, oder welche gänzlich in Gestalt eines Thieres, eines Vogels, Fisches oder Vierfüssers geformt sind und eine weitere Phase in der Entwicklung des Formensinns verrathen.

Zu diesen zahlreichen werthvollen Alterthümern kommt aber noch eine nicht minder bedeutende Ausbeute an Erzeugnissen der Metallarbeit; nicht bloss Geräthe



Fig. 69. Vasen von Dali.

und Waffen von Kupfer und Bronce, sondern namentlich eine grosse Anzahl goldener und silberner Schmucksachen und Gefässe belohnten den Eifer des scharfsinnigen Forschers. Am reichhaltigsten gestalteten sich die Funde in einer Anzahl unterirdischer in den Felsen gehauener halbkreisförmiger Kammern zu Curium, in welchen General di Cesnola die Schatzhäuser eines alten Tempels vermuthet. Ueber 300 solcher kostbaren Gegenstände wurden in einer der vier zusammenhängenden Kammern entdeckt; man fand eine Anzahl von goldenen und silbernen Siegelringen mit geschnittenen Steinen in jenem aus ägyptischen und assyrischen Elementen gemischsten phönizischen Styl; goldene, silberne und kupferne Ohrringe, goldene Armbänder, zum Theil mit Rosetten verziert oder in Löwenköpfen endend, darunter ein Armreif, der in cyprischer Inschrift den Namen eines Königs Eteander

von Paphos trägt, von welchem wir aus assyrischen Denkmälern wissen, dass er um 672 v. Chr. an Esarhaddon Tribut entrichtete. Weiter fand man Ringe mit Köpfen von Chimären, Greifen, Sphingen, namentlich aber prachtvolle Halsketten, mit Lotosblumen, geöffneten Blüthenkelchen und geschlossenen Blumenknospen geschmückt, eine darunter in der Mitte mit einem Medusenkopf. Der Reichthum und der Geschmack dieser Goldschmiedarbeiten, von welchen viele mit etruskischen Gräberfunden übereinstimmen, ist ausserordentlich.

Für die stylistische Betrachtung sind aber vor Allem mehrere grössere Schüsseln und Paterae von hoher Bedeutung, weil in ihren Darstellungen die ägyptisch-assyrische Stylmischung am deutlichsten hervortritt, welche man als phönizische Arbeit bezeichnen muss. So eine prachtvolle silbervergoldete Schaale aus Curium (Fig. 71), welche in ihrer Mitte den Kampf eines vierfach geflügelten Mannes mit einem Löwen darstellt. Diese Gestalt mit dem über ihr schwebenden Feroher erinnert an Assyrisches sowie an die Sculpturen von Persepolis, namentlich das Reliefbild des Cyrus. Die in kleinerem und grösserem Kreise das Mittelbild umziehenden Reliefscenen zeigen deutlich ägyptische und assyrische Stylformen, Ornamente, Trachten in freier Verwendung und Vermischung. Nicht minder interessant ist das Bruchstück einer silbernen Patera aus Amathus, welches geflügelte Sphingen, Skarabeen und die der ägyptischen Kunst eigenthümlichen Menschenfiguren mit Flügeln an den Armen zeigt. Im äusseren Kreise sieht man friedliche und kriegerische Scenen dargestellt, namentlich die Belagerung und Erstürmung einer Veste, wobei nicht bloss ägyptisches und assyrisches Kostüm, sondern unverkennbar auch altgriechisches unter einander gemengt sind. Eine andere Silberschaale aus Golgoi ist rings mit architektonisch stylisirten Lotosblüthen zierlich geschmückt: darunter sieht man viermal die Darstellung einer Barke mit verschiedenen Scenen, dazwischen allerlei Thierfiguren, Pferde, Rinder und theils fliegende, theils schwimmende Wasservögel; endlich in der Mitte schwimmen Menschen, Fische, Pferd und Rind in einem mit Wasserlilien geschmückten Grunde. Die ganze reiche Ausbeute dieser zehnjährigen Nachgrabungen ist nach New-York in das Metropolitan Museum gelangt. So umfassende Aufschlüsse dieselben über einen der wichtigsten Punkte phönizischer Ansiedlungen gebracht haben, so bestätigen sie doch im Wesentlichen unsre Vorstellungen von der Unselbständigkeit der Kultur dieses Handelsvolkes, das über eine eklektische Verwendung und Vermischung der Kunstformen der grossen benachbarten Nationen, zuerst der Aegypter und Assyrer, dann der Griechen nicht hinauskam.


Fig. 70. Vase von Larnaka.

Von der Kunst der Hebräer ist ungleich weniger zu sagen. In der Baukunst, wie wir sahen, von den Phöniziern abhängig, wurden sie durch den Monotheismus und das strenge Gesetz Mosis von der Darstellung des Göttlichen durch die Kunst abgehalten. Dagegen wissen wir, dass die Goldplatten, welche das Innere des salomonischen Tempels bekleideten, mit reichlichen Darstellungen von Blumen und Palmen, sowie von Cherubgestalten geschmückt waren. Ausserdem schlossen Cherubim, in Cedernholz geschnitzt und mit Gold überzogen, das Allerheiligste

vom übrigen Tempelraum ab. Selbst in den Gestalten dieser Engel, die in den heiligen Schriften als menschliche Körper mit vier Flügelpaaren vorgestellt werden,



Fig. 71. Silberne Schaale aus Curium.

von denen zwei den Leib bedecken, erkennt man unzweifelhaft persische Anschauungen und wird unwillkürlich an jenes Reliefbild des Cyrus (Fig. 56) erinnert.

Die Einrichtung des Tempels zu Jerusalem, die einen Gegenstand vielfachen gelehrten Streites abgegeben hat, mag archäologischer Erörterung überlassen bleiben. Was die künstlerische Form desselben betrifft, so dürfen wir uns nicht anmaassen, über ihre Beschaffenheit und ihren Eindruck je bestimmte Anschauungen zu gewinnen. Die Eintheilung in Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes gibt zwar wohl eine allgemeine Reminiszenz an ägyptische Tempelanlagen; aber weder die Grösse derselben und die Mannichfaltigkeit ihrer Räume noch die häufige Anwendung des Säulenbaues findet sich am salomonischen Tempel wieder. Nur die berühmten beiden ehernen Säulen Jachin und Boas, mit welchen der kunstreiche Meister *Hiram* von Tyrus die Vorhalle geschmückt hatte, würden Anhaltspunkte für die Beurtheilung des Styles geben, wenn nicht ihre Schilderung in den Büchern des alten Testamentes an einer solchen Dunkelheit litte, dass man daran verzweifeln muss, sie mit irgend bekannten



Fig. 72. Münze mit dem Astartetempel von Paphos.

Säulenformen des orientalischen Alterthums zusammenzustellen. Am meisten Verwandtschaft bieten vielleicht die Säulen von Persepolis, während die Verhältnisse von Schaft und Kapitäl mehr den ägyptischen nahe stehen. Dass die Anordnung solcher Säulen an den Tempelvorhallen bei den Phöniziern üblich war, beweisen gewisse cyprische Münzen (Fig. 72), welche das berühmte Venus- (Astarte-) Heiligthum von Paphos darstellen. Dort erblickt man in der Vorhalle auf jeder Seite eine isolirte Säule, die einen Vergleich mit den Säulen am Tempel zu Jerusalem

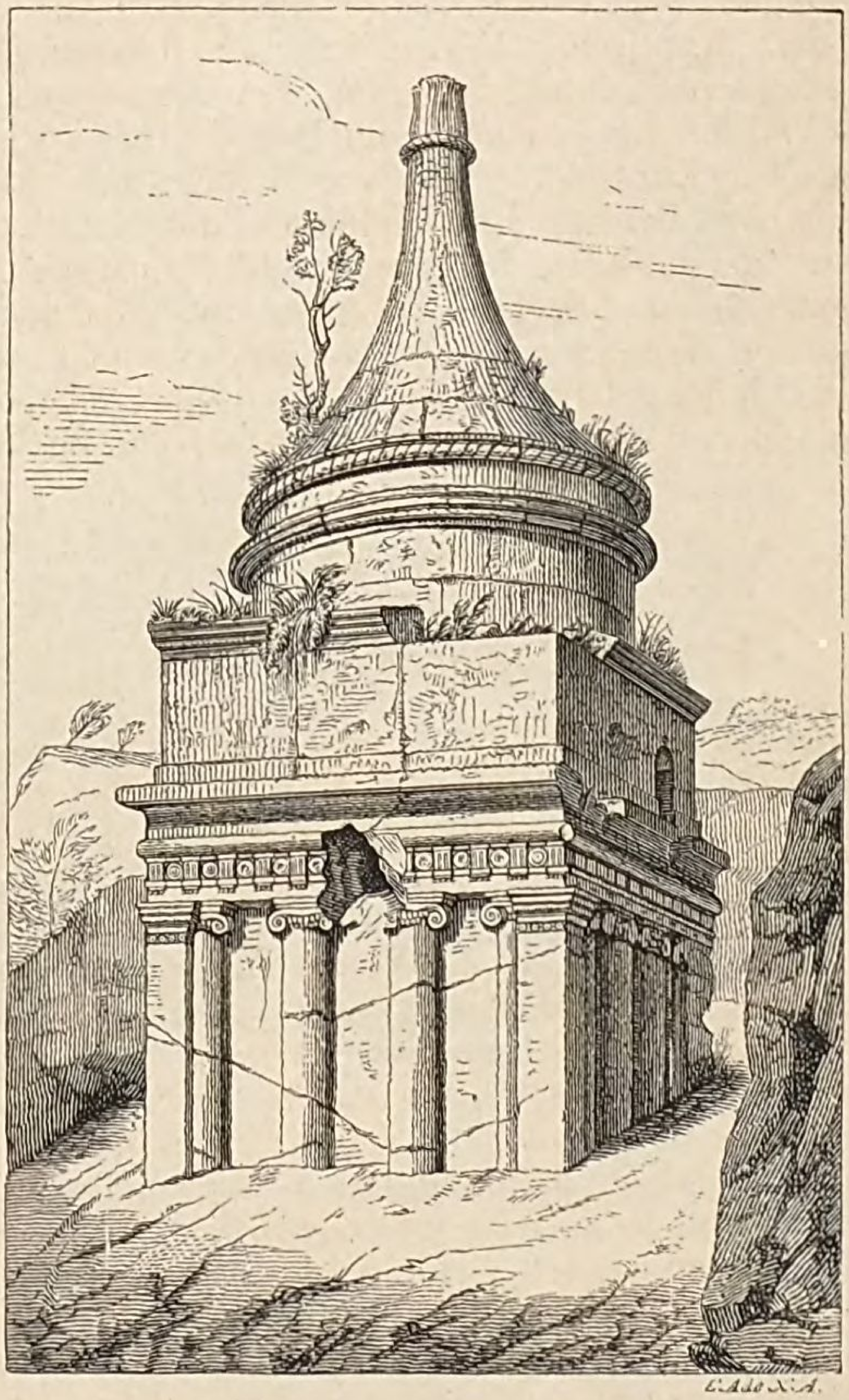


Fig. 73. Grab des Absalom bei Jerusalem.

nahe legen. — Von den mächtigen Substruktionen, mit welchen Salomo den Berg Morija erweiterte, um dem Tempel einen genügenden Unterbau zu schaffen, will man in dem gewaltigen Quaderwerk an der südöstlichen Ecke Reste erkannt haben. Von Andern wird freilich das Alter dieser bis zu 28 Fuss langen Quaderblöcke in Abrede gestellt und die Errichtung dieser Theile dem Neubau des Königs Herodes zugeschrieben.

Endlich ist der zahlreichen Gräber zu gedenken, welche sich in der Nähe von Jerusalem finden. Allein auch diese reichen nur zum Theil in die altjüdische Zeit hinauf. Es sind felsgehauene Grotten mit zahlreichen Vertiefungen zur Aufnahme der beizusetzenden Leichen, ähnliche Felskammern wie jene, in welchen nach dem Zeugniss der Evangelien auch der Leichnam Christi bestattet wurde.

Solche Gräber haben keinerlei künstlerisches Gepräge, höchstens dass an einzelnen Façaden sich das ägyptische Kranzgesims findet. Wo die Grabfaçaden reicheren Schmuck zeigen, wie an den sogenannten Königsgräbern, dem Jakobsgrabe, den Gräbern der Richter, da sind es die ausgebildeten Formen griechischer Kunst, welche zu Hülfe genommen wurden. Dieselben Formen kommen an den vereinzelten Freigräbern vor, namentlich dem sogenannten Grabe des Zacharias und dem des Absalom, die als Freibauten aus dem Felsen losgelöst sind und eine Bekleidung mit ionischen Säulenstellungen zeigen (Fig. 73). Ein pyramidaler oder kegelartiger Aufsatz steigt über dem ägyptischen Kranzgesims als Bekrönung des Ganzen auf. Hier ist also die orientalische Tumulusform mit den dekorativen Elementen klassischer Architektur in Verbindung gebracht: ein Beweis, dass wir es mit Werken der Spätzeit hellenistischer Kunstblüthe zu thun haben und dass jene in's hohe Alterthum hinaufgreifenden Benennungen keinerlei Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben dürfen. Nur in gewissen fein und scharf ausgeprägten Ornamenten, welche die in Palästina heimischen Laubgattungen nachahmen, mischt sich wie es scheint ein nationales Element ein. Im Uebrigen erhellt aus dem Gesagten zur Genüge, dass die Juden, beim Mangel eines selbständigen Kunstsinnes, in eklektischer Weise von den umwohnenden Völkern ihre architektonischen Formen entlehnten.

B. Die Völker Kleinasiens.

Aus der gewaltigen asiatischen Ländermasse schiebt sich westwärts ein Gebiet halbinselartig vor, welches, vom Schwarzen, dem Aegeischen und dem Mittelmeer umfasst, mit tief eingeschnittenen, buchtenreichen Küsten dem Occident, zunächst dem Lande der europäischen Griechen, sich entgegenstreckt. Die stark entwickelte, hafenreiche Küste, die von zahlreichen fruchtbaren Inseln und kleineren Eilanden umgeben ist, weist eben so sehr nach Westen hin wie das vielfach gegliederte, von Gebirgszügen mit üppigen Niederungen und mannichfaltigen kleineren Flussthälern durchschnittene Land einen Gegensatz gegen die in grösseren, compakteren Massen angelegten Kulturgebiete des Orients bildet. Nur das Innere ist ein hohes, meist kahles, unfruchtbares Gebirgsplateau, von welchem nach den Küsten hin das wald- und wiesenreiche Land in vielgestaltiger Gliederung sich niedersenkt. Das herrliche, durch Gebirge und Meeresnähe gemilderte Klima, die günstige, buchtenreiche Entfaltung der Küsten musste früh schon zur Colonisation mannichfach anlocken, so dass an den Küstensäumen und auf den Inseln sowohl semitische als arische, thracische uud griechische Stämme sich ansiedelten und zu einer frühzeitigen Kulturentwicklung gelangten. Ebenso musste aber auch die vielgliedrige Formation des Binnenlandes zur selbständigen Ausprägung einer reichen Anzahl kleinerer Stämme führen, die, wenngleich in Abstammung, Sitte, Sprache und Religion verwandt, doch in vielfacher Verschiedenheit sich entwickelten. So finden wir denn in der That schon bei Homer eine unendliche Anzahl von Völkerschaften auf dem keineswegs ausgedehnten Gebiet zusammengedrängt: wir lernen kennen die silberreichen Alizonen, die erzbereitungskundigen Chalyber, die kampflustigen Myser, die Dardaner und Troer, die rossebändigenden Mäonen, die Lycier, Phrygier u. a.

Aus diesen chaotischen Völkermassen treten bald einige Hauptstämme hervor, welche in der Kulturentfaltung vorwiegende Bedeutung gewinnen. Die an der Westküste ansässigen Colonien der Griechen scheiden wir hier einstweilen aus, um sie später mit ihren europäischen Brüdern gemeinsam zu betrachten. Von den eigentlich kleinasiatischen Stämmen haben wir die Phrygier, Lyder und Lycier hervorzuheben. Erstere bewohnten die mittleren waldreichen Hochebenen des Landes, westlich begrenzt von den Lydern, die im Flussgebiete des vielfach gewun-

denen Mäander sassen; an der Südküste hatten sich die Lycier niedergelassen. Unter diesen Stämmen erhoben sich die Lyder seit der Herrschaft ihres Königs Gyges (um 700 v. Chr.), der siegreiche Kämpfe mit den Nachbarstaaten führte, zu einer immer mächtigeren, ausschliesslicheren Bedeutung. Durch seine Nachfolger Ardys, Sadyattes und Alyattes schwangen sie sich zur Oberherrschaft über ganz Kleinasien auf, und unter Krösus brachten sie sogar die griechischen Colonien zur Unterwerfung. Um 550 erreichte jedoch die lydische Herrschaft ihr Ende, als Cyrus siegreich vordrang, die glänzende Hauptstadt Sardes einnahm und das Land dem grossen Perserreiche einverleibte.

Die Denkmäler, welche dem kleinasiatischen Alterthum angehören,[1] bestehen hauptsächlich aus Grabmonumenten, die in erheblicher Anzahl und mannichfaltiger Formbildung, von der einfachen Gestalt des Tumulus bis zu reicheren, charakteristisch entwickelten Bauten sich vorfinden. Die ältesten und primitivsten dieser Werke werden in Lydien angetroffen, meistens in der Form von Grabhügeln, die auf kreisrundem Unterbau oft in bedeutenden Dimensionen kegelförmig

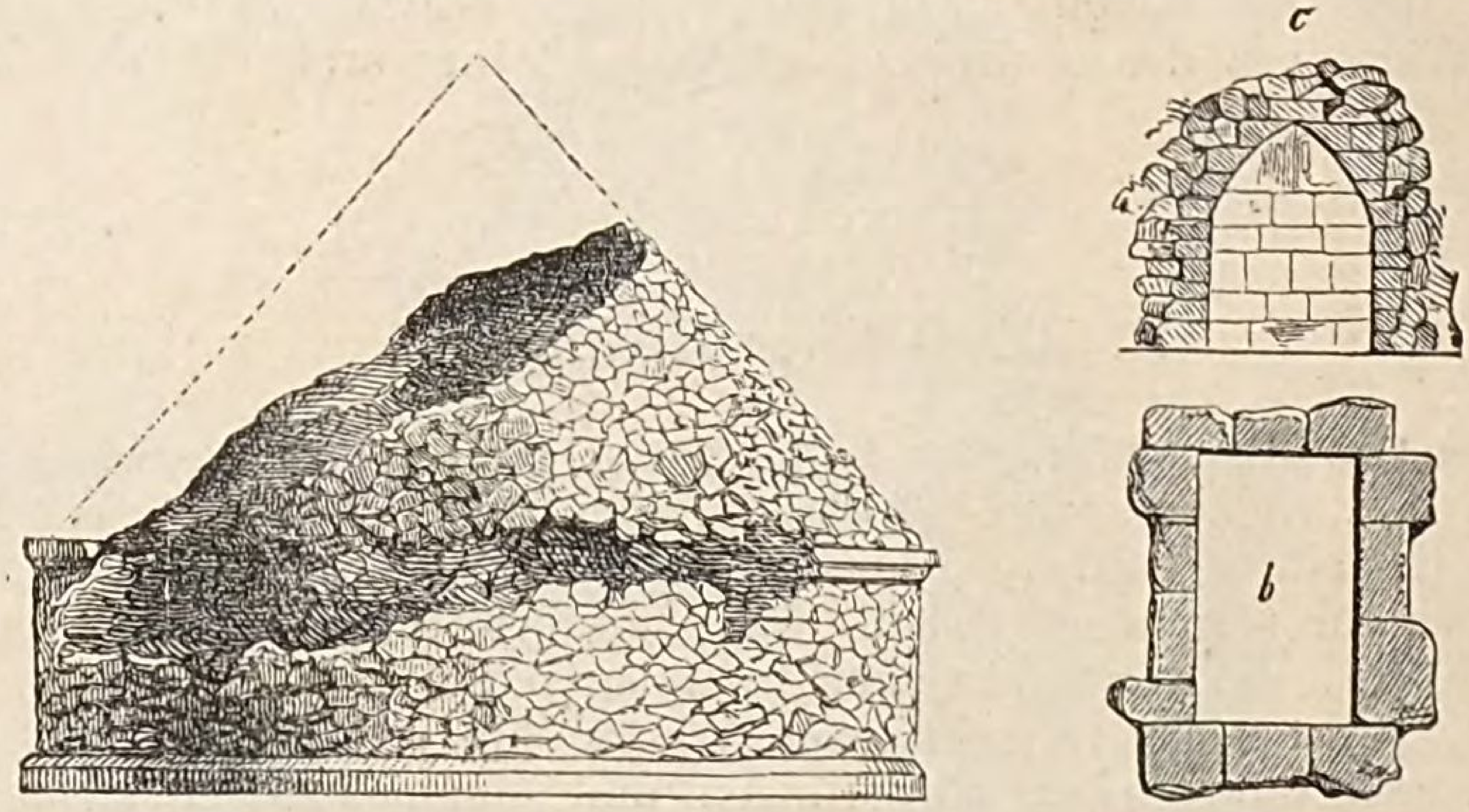


Fig. 74. Grab des Tantalos in Lydien.

aufsteigen. Im Centrum der Anlage ist aus dem soliden Mauerkern ein viereckiges Grabgemach ausgespart, dessen Decke durch horizontal über einander vorkragende Steine geschlossen wird. An der Nordküste des Golfs von Smyrna hat sich eine grosse Anzahl solcher Tumuli erhalten, unter denen das sogenannte Grab des Tantalos mit einem untern Durchmesser von gegen 200 Fuss das mächtigste ist (Fig. 74). Aehnliche Grabhügel, zum Theil ebenfalls von gewaltiger Ausdehnung, erheben sich in der Gegend des alten Sardes, darunter drei von hervorragender Bedeutung, in denen man die Gräber der Könige Alyattes, Gyges und Ardys vermuthet.

Diesen grossartig primitiven Freibauten stellen sich die Denkmäler Phrygiens in charakteristischer Verschiedenheit als Felsgrottenbauten mit künstlich aufgemeiselten Façaden gegenüber. Finden wir in diesen Anlagen Anklänge an die Felsfaçaden der Perser, so bezieht sich diess doch keineswegs auf die Weise der künstlerischen Ausprägung. Vielmehr zeigen die phrygischen Denkmäler in jeder Hinsicht eine besondere, mit anderen Werken nicht zu vergleichende Behandlung. In bedeutender Ausdehnung sind die Façaden in der Form eines Giebelhauses gestaltet, so dass dem viereckigen Felde ein sanft ansteigender Giebelabschluss gegeben ist. Von einer bestimmten Ausprägung architektonischer Formen oder Glieder ist aber

[1] Vgl. *Texier*, Description de l'Asie Mineure. 3 Vols. Paris 1849.

nirgend die Rede. Am ersten könnte man diese merkwürdigen Façaden mit grossen Teppichen vergleichen, welche zwischen breiten Rahmen ausgespannt sind. Die Rahmen sind mit rautenförmigen Verzierungen geschmückt, während ein mäanderartiges Schema die ganze innere Fläche bedeckt. Auch der Giebel ist in der Regel mit rautenförmig gekreuzten Linienverschlingungen an seinen Rändern versehen. An dem ganzen Façadengerüst tritt kein dominirendes Glied mit mächtiger Schattenwirkung vor, macht kein kräftiges Profil die Rechte des Steinbaues geltend. Teppiche und leichte Holzgerüste sind offenbar die Vorbilder, welche hier maassgebend waren. Unten in der Mitte befindet sich eine Oeffnung als Zugang zur Grabkammer. Eine charakteristische Geltung hat vorwiegend nur die Volutenform, mit welcher die

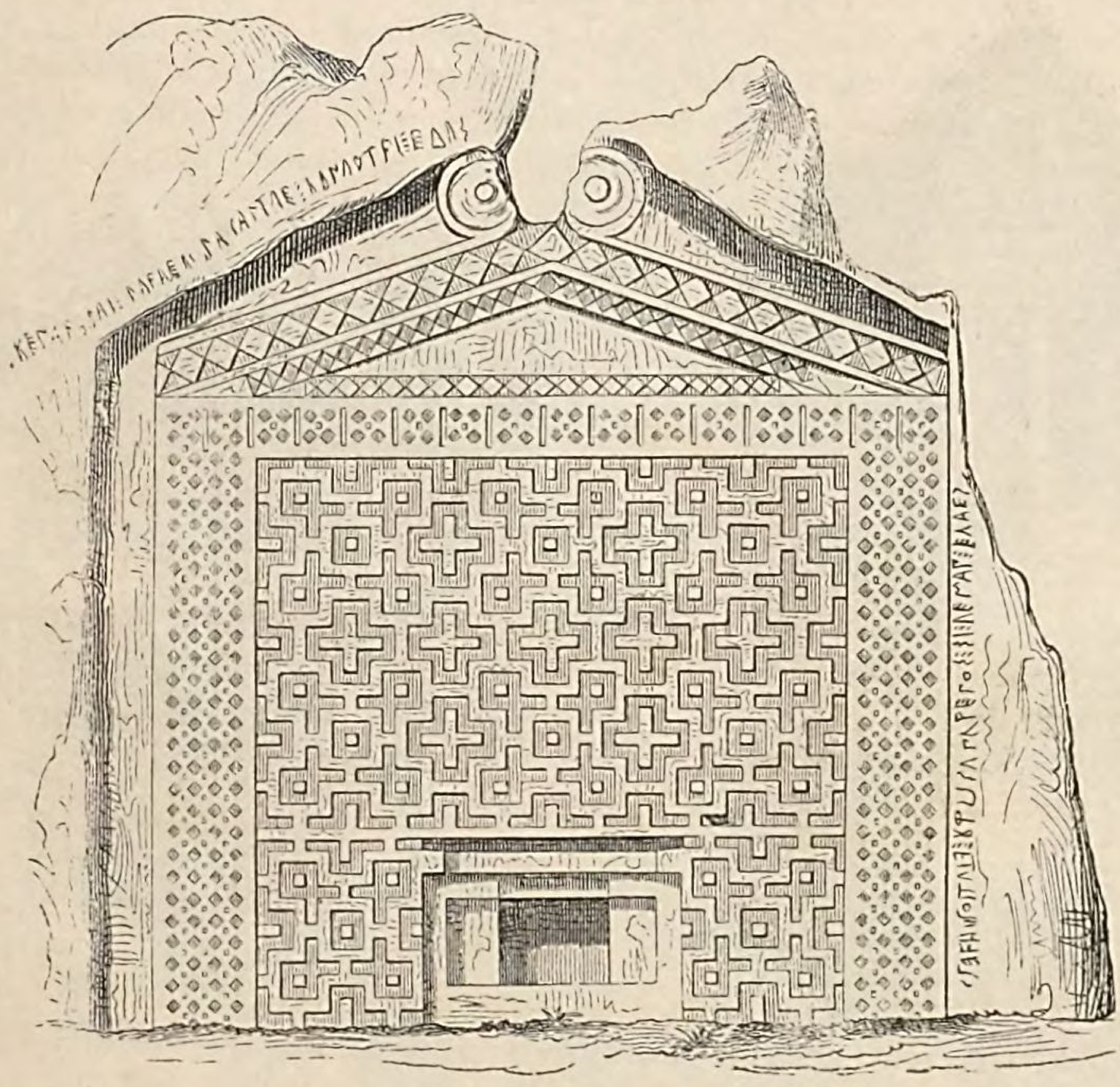


Fig. 75. Grab des Midas.

Spitze des Giebels in paarweiser Anordnung gekrönt ist, eine Form, die wir auch in Persepolis und Nimrud fanden und also mit Fug als eine specifisch westasiatische ansehen dürfen. An Grösse und Alter vorzüglich bedeutend ist aus der Zahl dieser Denkmäler das mit altphrygischer Inschrift versehene sogenannte Grab des Midas bei Doganlu, etwa 36 Fuss breit und 40 Fuss hoch (Fig. 75).

Wieder eine andere Form und ein neues Stadium der Entwicklung bieten die Grabmäler in Lycien. Der Felsbau ist auch hier mit Vorliebe zur Anwendung gebracht, allein in mannigfach verschiedener Weise. Zwei Hauptformen sind es, in denen der hier heimische Gräberbau sich ausgeprägt hat. Man meisselte entweder aus dem freien Felsgestein das Grabmal als ein selbständiges monolithes Werk heraus, das sodann in Form eines Sarkophags mit allen Zeichen bewusster Nachahmung einer Holzkonstruktion sich darstellt (Fig. 76); oder man legte die Grabkammer, wie auch sonst wohl geschehen, im Felsen an und meisselte dem letzteren eine Façade auf, die noch entschiedener die Reminiscenzen eines Holzbaues

zur Schau trägt. Ein vollständiges Gerüst von aufwärts gekrümmten Schwellen, von Pfosten und Rahmen, Riegeln und Kämmen lässt alle Einzelnheiten des Holzverbandes in ängstlich treuer Nachahmung schauen, so dass man zu Stein umgewandelte Blockhäuser vor sich zu haben meint (Fig. 77). Der obere Abschluss gestaltet sich entweder horizontal, oder wie an den phrygischen Gräbern mit sanft ansteigendem Giebeldache, jedoch nicht wie dort in ausdrucksloser ununterbrochener Fläche, sondern mit kräftigem Gesimsvorsprung, der durch das Vortreten einer Reihe von Querhölzern eine dekorative Charakteristik erhält. Die Hauptfundorte solcher Monumente sind zu Phellos, Antiphellos, Xanthos, Telmissos, Myra u. a. Bisweilen sind ganze Gebirgsabhänge mit diesen merkwürdigen Bauten

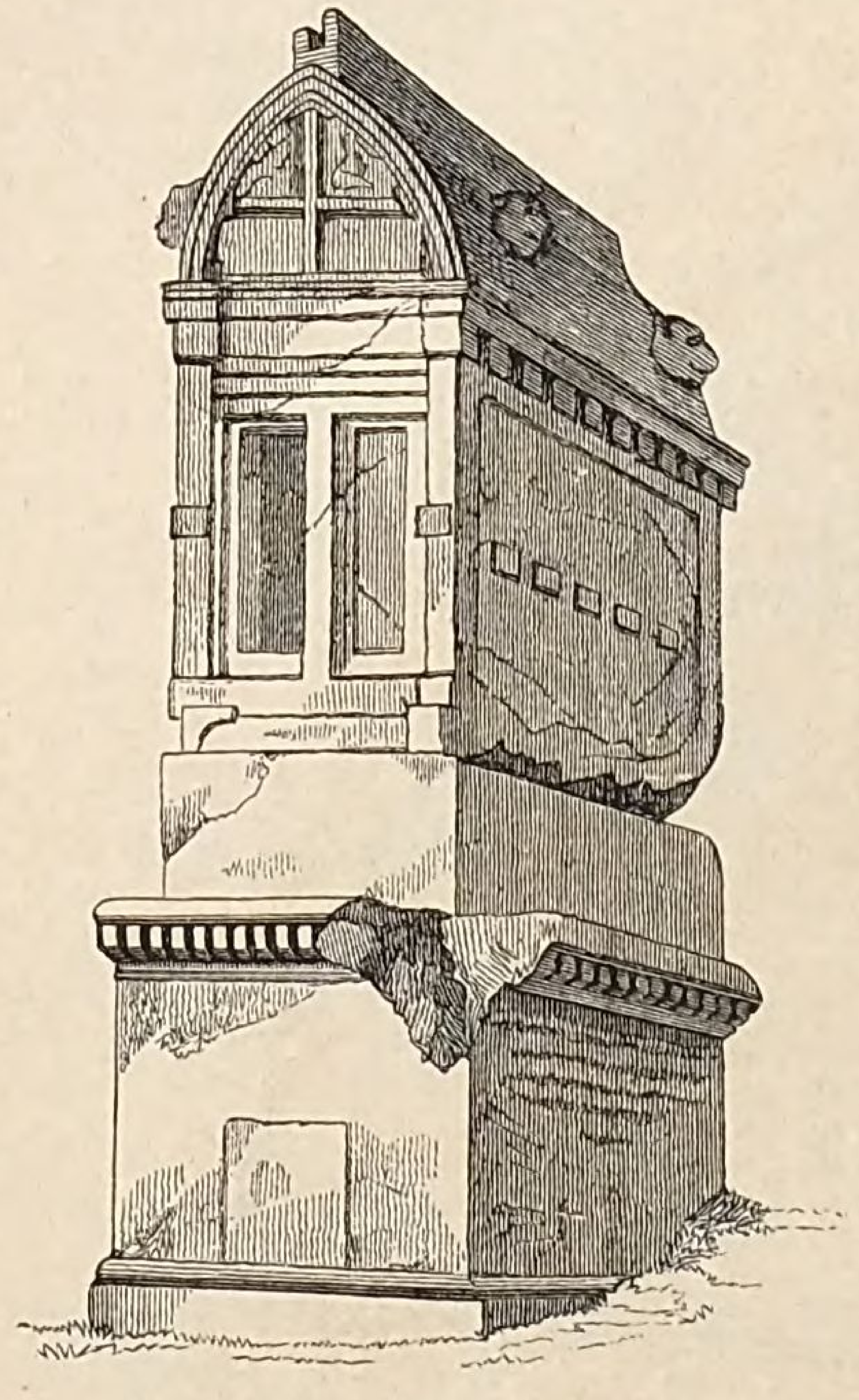


Fig. 76. Lycischer Sarkophag.

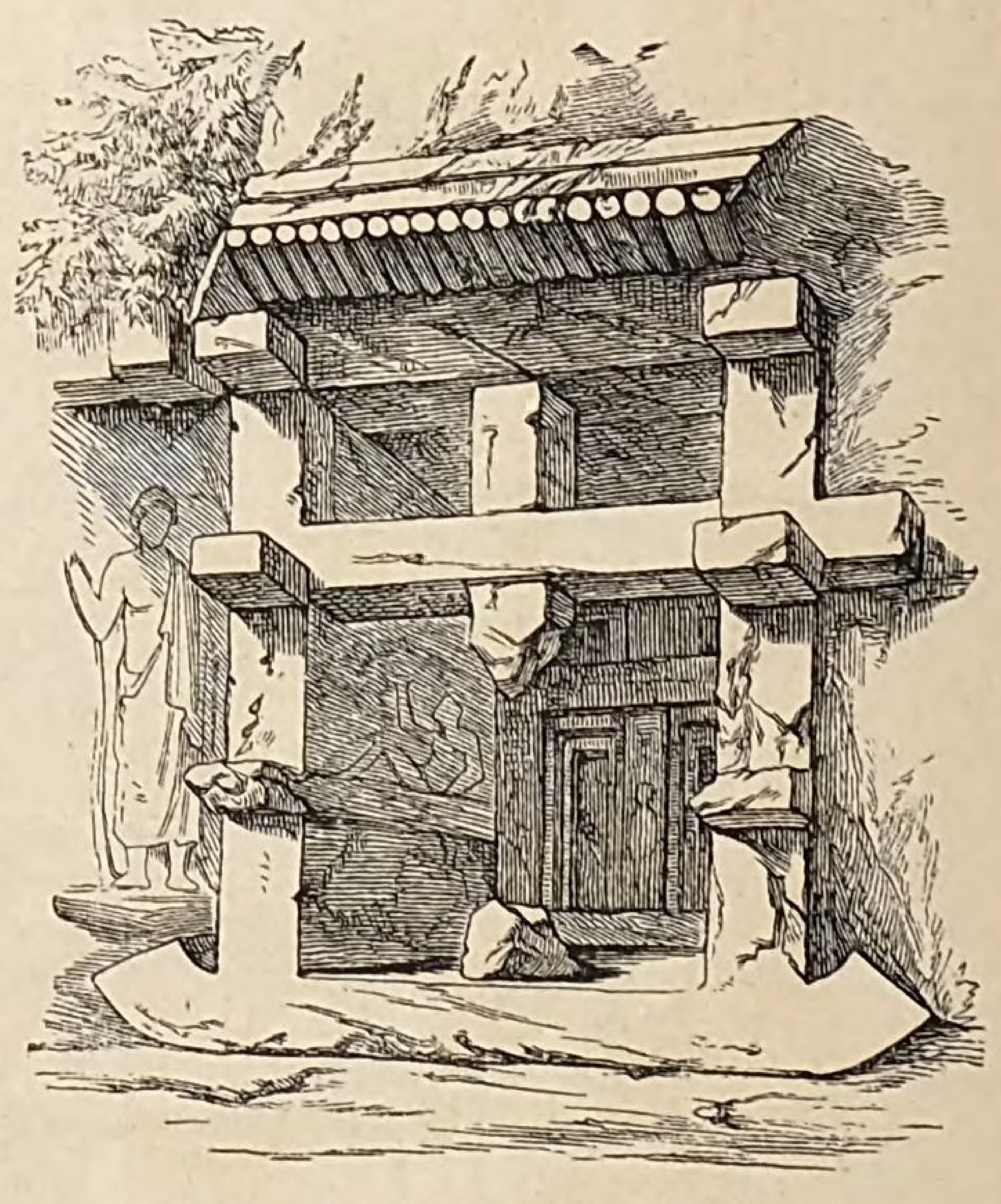


Fig. 77. Einzelnes Felsgrab zu Myra.

bedeckt, so dass in solcher Nekropole Grab an Grab neben und über einander in dichtem Gedränge sich erhebt. (Fig. 78.)

Neben diesen Denkmälern finden sich in Lycien manche andere Werke, die ebenfalls die Felsfaçade als Grundmotiv des Grabmales, aber in wesentlich verschiedener, offenbar auf griechischen Einflüssen beruhender Weise, ausgeprägt zeigen. Hier wird der griechisch-ionische Säulenbau aufgenommen und auch den oberen Theilen, dem Gebälk sammt dem Giebeldache die bestimmte, klar ausgesprochene griechische Formbildung gegeben. Diess geschieht in zweierlei Weise, indem entweder die Façade nach herkömmlicher Art dem Felsen in kräftigem Relief aufgemeisselt wird, oder ein portikenartiger Vorbau mit freier Säulenstellung vortritt. In der Regel sind es zwei Säulen, ausnahmsweise auch wohl eine einzige, welche zwischen zwei kräftigen Eckpfeilern angeordnet werden. Die Formen sind durchweg entschieden hellenisch-ionische; das Kapitäl mit den Voluten, die Basis mit den rundlich vorquellenden und eingezogenen Gliedern, der Säulenschaft verjüngt, aber meist ohne Kannellur, das Gebälk zweitheilig, mit zahnschnittartigem Gesims

LB Coburg

bekrönt, der Giebel auf der Spitze und den Enden mit derben, einfachen Akroterienaufsätzen ausgestattet. Es leidet wohl keinen Zweifel, dass wir in diesen Werken



Fig. 78. Felsgräber zu Myra.

die ältesten uns erhaltenen Gestaltungen des ionischen Styles zu erkennen haben. Solche Denkmäler finden sich zu Telmissos, Antiphellos, Myra, Kyaneä-Jaghu (Fig. 79) u. a. Neben diesen entschieden hellenisirenden Formen kommen

an einzelnen Werken auch Anklänge an persische Bauweise vor, so die kraftvoll wirksame Bekrönung der Thür durch eine mit Blättern dekorirte Hohlkehle an einer Façade bei Limyra. Endlich hatte sich an einem Denkmal zu Xanthos, jetzt im Brit. Museum zu London, ein völlig ausgebildeter Freibau entwickelt. Auf einem viereckigen Unterbau erhob es sich als tempelartige Cella in den Formen der ionischen Architektur. Anfangs glaubte man darin das Grabmal des Harpagos zu erkennen; jetzt hat es von seinem bildnerischen Schmuck den Namen des Nereïdendenkmals erhalten. Seine Entstehung ist um 370 v. Chr. zu setzen.

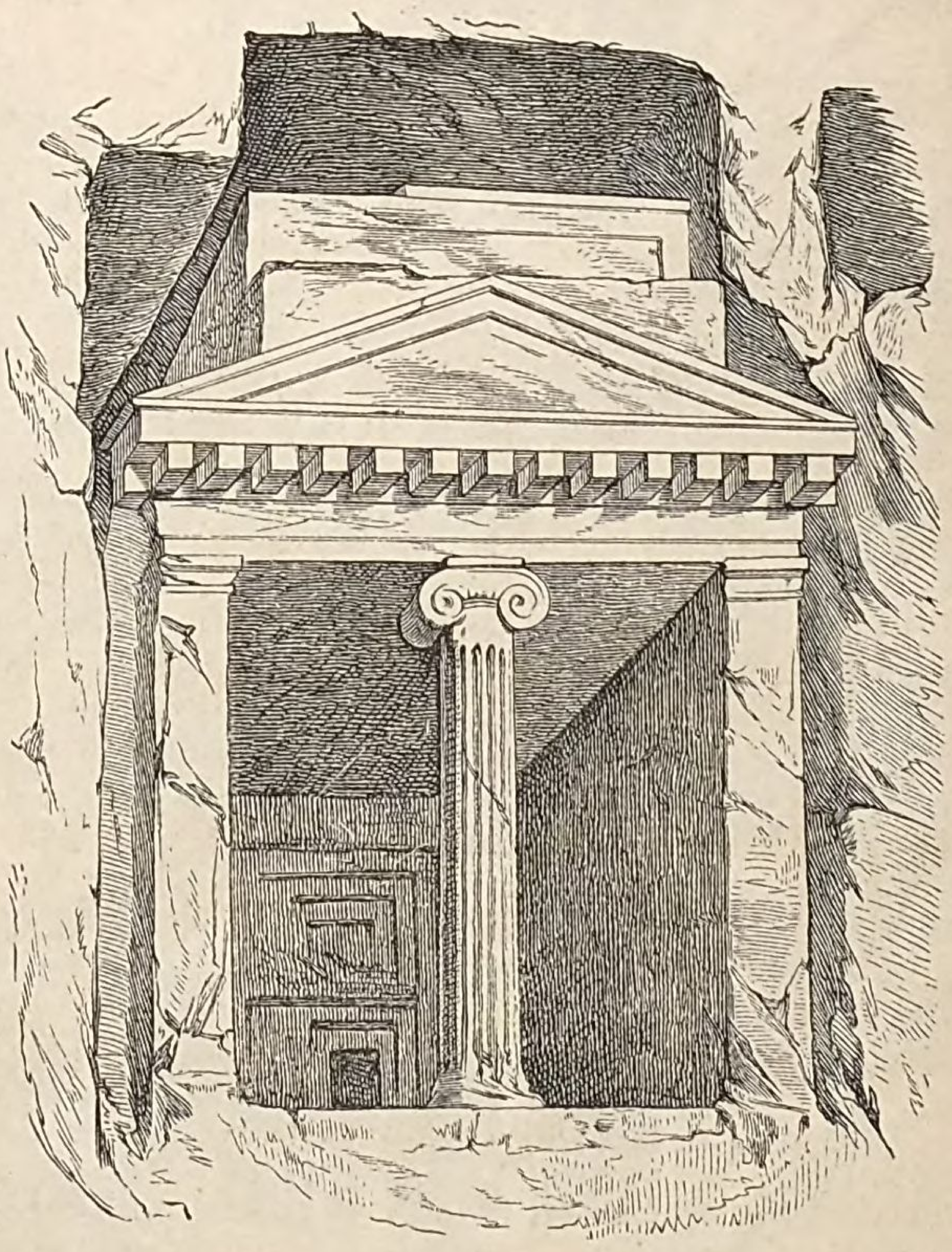


Fig. 79. Grab zu Kyaneä-Jaghu.

Für die Zeitbestimmung der kleinasiatischen Denkmäler dürfen wir aus der Entzifferung der öfter angebrachten Inschriften nähere Aufschlüsse erwarten; einstweilen wird der Charakter der bisweilen an ihnen vorkommenden Reliefs maassgebend für die Bestimmung des Alters bleiben müssen. Die ältesten Werke sind ohne Zweifel jene primitiven Grabhügel Lydiens, die in die Zeiten des Gyges und Alyattes (7. Jahrh. v. Chr.) hinaufreichen dürften. Ihnen schliessen sich wohl noch als Zeugnisse des 6. Jahrhunderts die phrygischen Denkmäler mit ihrer naiven spielenden Behandlungsweise an, während die lycischen Gräber mit ihrer auf Reflexion beruhenden Holznachahmung oder den entschieden hellenisirenden Formen erst dem 5. bis 3. Jahrhundert angehören werden.

Die bildende Kunst Kleinasiens, soweit sie nicht hellenisches Gepräge trägt, ist bis jetzt nur in spärlichen, vereinzelten Ueberresten zu unsrer Kenntniss ge-

kommen. Die merkwürdigsten und alterthümlichsten Werke sind die Felssculpturen der ehemaligen Stadt Pterium in Galatien bei dem Dorfe Boghaz-Koei, Reliefs von derber und schlichter Behandlung, zwei einander begegnende Züge männlicher Gestalten darstellend, die durch die Tracht dem Anscheine nach als Vertreter zweier verschiedener Nationen bezeichnet werden. Ein Marmorsitz ebendaselbst hat zu beiden Seiten Löwenfiguren, nach Art assyrischer Werke. Noch bestimmter erinnert ein Portal bei dem heutigen Dorfe Uejük durch seine phantastischen aus Vogelleib mit Löwenfüssen und Menschenhaupt zusammengesetzten Kolossalgestalten an ninivitische Ausstattung. Dagegen weist die Reliefdarstellung eines Löwen, der einen Stier zerreisst, im Giebel einer Grabfaçade zu Myra, deutlich auf persische Vorbilder zurück.

So zeigt die alte Kunst Kleinasiens dieselben Verhältnisse, welche auf die politischen Geschicke des Landes einen bestimmten Einfluss ausgeübt haben: beim Mangel einer festen centralisirenden Gewalt zersplittern sich die einzelnen Kulturelemente, und je weniger, wie es scheint, eine energische Anlage zu höherer Kunstentfaltung den verschiedenen Stämmen angeboren war, um so leichter mussten dieselben den Einflüssen der auch für die politischen Zustände entscheidenden mächtigen Nachbarvölker sich hingeben.

VIERTES KAPITEL.

Die Kunst des östlichen Asiens.

A. INDIEN.

1. Land und Volk.

Vom Himálaya, dem höchsten Gebirgsstock der Erde, der mit seiner grossartigen Gletscherwelt in einer Ausdehnung sich hinzieht, die ungefähr der Länge Scandinaviens gleichkommt, dacht sich in mächtiger Terrassengliederung ein Land ab, das in compakter Masse südwärts vorspringend mit zulaufender Spitze sich in das Indische Meer hinausstreckt. Diese grosse Halbinsel, die vom Nordende bis zum südlichsten Vorsprunge, dem Cap Comorin, eine Ausdehnung umspannt, wie die vom Gestade der Ostsee bis zur äussersten Südspitze Griechenlands, ist durch ihre Naturlage zu einem fest in sich abgeschlossenen Kulturleben vorbestimmt. Durch die Felsenwälle des Himálaya von den nördlichen Ländern getrennt, nach West und Ost von den mächtigen Strömen des Indus und Brahmaputra eingefasst, drängt sich das ungeheure Gebiet Vorderindiens zu einer Ländermasse zusammen, die nur durch ein überreiches Netz von Strömen gegliedert wird. Unter ihnen ist an Kulturbedeutung der wichtigste der heilige Strom des Ganges, der sammt seinem grossen Nebenstrom, dem Djumna, aus den Eisfeldern des Himálaya herabstürzt und von Allahabad an in vereinigtem Laufe seine Fluthen in hundert Mündungen in den Busen von Bengalen ergiesst.

Wie überall in der ältesten Geschichte der Menschheit eine höhere Kulturentwicklung zuerst an den Lauf mächtiger Ströme sich anknüpft, so auch hier. Die alte Herrlichkeit des Hindureiches erblühte vor Allem in dem vom Ganges und Djumna eingeschlossenen Mittelstromland, dem geweihten Duab; hier lagen bereits im 12. Jahrhundert v. Chr. die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Herrscher, Hastinapura, Indraprasta und Madura, und weiter abwärts am Ganges Palibotra, Riesenstädte, deren Umfang, Reichthum und Pracht schon das altindische Epos zu rühmen weiss. Kein Wunder, wenn die Natur des Landes in frühster Zeit gleichsam von selbst ein Kulturleben von seltner Fülle und Pracht erzeugte. Kein Land der Erde entfaltet unter den Tropen eine gleiche Ueppigkeit der Triebkraft, die allein in dem nördlichen Theile, dem eigentlichen Hindostan, die Lebenserscheinungen aller Zonen, vom starren Eis und dem spärlichen Moos der Gletscherwelt bis zu dem wuchernden Schlinggewächs und den majestätischen Palmen der Tropen vereint. Unter der glühenden Sonne des Wendekreises entwickelt der wasserreiche Boden eine nie geahnte Fruchtbarkeit, dem Menschen in verschwenderischer Fülle alle Bedingungen des Daseins mühelos entgegen tragend, aber auch mit der überströmenden Gewalt ihrer Triebkraft den Geist unrettbar umstrickend und betäubend.

Es konnte nicht fehlen, dass das Uebergewaltige, Wunderbare im Leben der Natur den Sinn der Menschen gefangen nahm, die Thätigkeit der Phantasie unendlich erregte, sie mit den glänzendsten Bildern erfüllte und dem Dasein den Charakter ruhigen Beharrens, schwelgerischen Geniesens aufprägte. Damit verband sich ein tiefes Versenken in die Geheimnisse des natürlichen Lebens, eine schwärmerische Hingabe an die heimische Umgebung und ein Hang zu grübelnder Spekulation. Ersteres vergegenwärtigen oft mit hohem poetischem Reiz die alten Dichtungen des Volkes, ja das Gefühl sanfter Schwärmerei, wie es in Kalidasa's Sacontala lebt, verräth eine Tiefe und Innigkeit des Natursinns, die den übrigen Völkern des Alterthums fremd ist. Wie aber das Naturleben Indiens voll schroffer Wechsel und jäher Uebergänge erscheint, so zeigt sich auch die moralische Welt. Neben der sanften Schwärmerei geht zügellose Ausschweifung her, und mit der zarten Liebe zur Natur contrastirt eine Härte des Sinnes, die ihren schneidenden Ausdruck in der Kastengliederung des Volkes findet. Diese Verhältnisse waren offenbar der Niederschlag grosser geschichtlicher Umwälzungen, die vermuthlich in grauer Vorzeit mit der Eroberung des Landes durch westwärts eingedrungene kaukasische Stämme zusammenhängen. Nicht bloss die unverkennbare Verschiedenheit der Racen, die scharfe Trennung der untergeordneten von den herrschenden Kasten der Priester und Krieger, sondern auch die durch religiöse Satzungen befestigte Verachtung, unter welcher die ersteren seufzen, deuten auf das Verhältniss Unterjochter zu ihren Besiegern. Die kaukasische Abstammung der letztern ist theils durch die Körperbildung, theils durch ihre Sprache, das Sanskrit, verbürgt, die den östlicheren Hauptzweig des mächtigen, bis über das ganze südliche und mittlere Europa sich ausbreitenden Indo-Germanischen Stammes bildet.

Wie aber ursprüngliche Anlagen erst durch die Besonderheit der klimatischen Verhältnisse und durch den unaufhörlichen Wechselprocess zwischen Geist und Natur ihr charakteristisches Gepräge erhalten, das zeigen ganz besonders die Hindu. Denn so übermächtig erwies sich hier die Einwirkung der Natur, dass das Volk zu jenem kräftigen Selbstbewustsein, durch das alle geschichtliche Entwicklung bedingt ist, niemals zu gelangen vermochte und dass, welche tiefgreifenden Entwicklungen es auch durchmachte, die Schranken eines bloss auf unveränderlich dauernde Zustände gegründeten äusseren Daseins niemals überschritten wurden. Aber an Stelle dieses Triebes nach äusserer Bethätigung einer Wirksamkeit tritt schon früh eine nachhaltige Richtung auf Vertiefung des geistigen Lebens, auf das Gedankenhafte, die Speculation. Sie vollzieht ihre Entwicklung ausschliesslich auf religiösem Boden. Dem altheimischen, phantastisch vielgötterigen Volksglauben des Brahmaismus, der durch sein geistloses Formelwesen, seine mechanische Werk-

heiligkeit und den niederdrückenden Glauben an eine ewige Seelenwanderung den nationalen Geist des Hinduvolkes auf's Tiefste untergraben hatte, stellte sich im Buddhaismus eine geläuterte, menschlichere, innerlichere Auffassung entgegen. Buddha's Auftreten fällt in die Zeit zwischen 600 und 540 v. Chr., und erst mit ihm beginnt ein gesteigertes, tiefer erregtes Geistesleben in Indien. Gegen 250 v. Chr. erobert der Buddhaismus unter König Açoka die Oberherrschaft über das Brahmanenthum, welches erst nach mehreren Jahrhunderten wieder siegreich vorschritt und die Buddhalehre nach den östlichen Inseln und China zurückdrängte, wo noch jetzt gegen dreihundert Millionen diesem Glauben angehören.

Mit dem siegreichen Auftreten des Buddhaismus scheint in Indien ein monumentales Kunstschaffen begonnen zu haben. So weit bis jetzt die Forschung gedrungen ist, will sich die frühere Annahme von dem hohen Alter der indischen Denkmäler nicht bestätigen. Die glänzenden Schilderungen von Palästen und Tempeln in den alten Epen Mahabarata und Ramayana, welche man wohl als Beweis für eine hochalterthümliche indische Baukunst angeführt hat, sind als spätere Einschiebsel nur für Reflexe eines viel jüngeren Kulturzustandes zu halten. Der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung scheint demnach wirklich erst mit dem Buddhaismus anzuheben und gleich in der ersten Epoche in grossartigen Denkmälern eine bestimmte Form zn gewinnen. Diese wird sodann vom Brahmaismus wetteifernd aufgenommen und mit üppigerem Reichthum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert. Selbst als Indien in seiner Erschlaffung dem gewaltsamen Andringen der Muhamedaner erlegen war, als die alten Brahmanenresidenzen, vom Erdboden verschwunden, den neuen Hauptstädten der Eroberer Platz gemacht hatten, blieb beim Hinduvolke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise in ungestörter Geltung und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüthe, die an seltsamer Phantastik, an schwülstiger Ueberladung hinter der früheren Zeit nicht zurückblieb.

2. Die Architektur der Inder.[1]

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens, dessen Flächenraum dem des gesammten Europa mit Ausschluss von Russland gleichkommt, ist in seinen verschiedenen Bezirken, im eigentlichen Hindostan wie in der Halbinsel des Dekan, in den Felsgebirgen der Ghats wie an der Koromandelküste, im Hochlande Centralindiens wie auf Ceylon und den andern Inseln, in Afghanistan wie in Caschmir mit einer erstaunlichen Fülle von Monumenten bedeckt, deren gemeinsamer Typus, bei mannichfachem Wechsel der Form, durch die beiden grossen indischen Religionssysteme bedingt ist. Was uns von indischen Bauten sich bietet in dieser unerschöpflichen Denkmälerwelt, gehört ausschliesslich religiösen Bestimmungen an und beweist auf's Neue, wie sehr das indische Leben in diesen Anschauungskreis gebannt ist. Die ältesten bekannten Werke sind einige mächtige Säulen, welche König Açoka um 250 v. Chr. im Gangesgebiet bei Allahabad, Delhi und andern Orten als Siegeszeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhaismus errichtet hat. Sie sind sämmtlich von gleicher Beschaffenheit, über 40 Fuss hoch, an der Basis über 10 Fuss im Umfange, mit starker Verjüngung aufsteigend, in ein Kapitäl von geschweifter Form mit niederfallenden Blättern auslaufend (Fig. 80), auf welchem als Symbol Buddha's eine Löwengestalt ruht. Die Kapitälform und noch mehr die zierlichen Blumenornamente des Säulenhalses (Fig. 81) weisen merkwürdig genug auf westasiatische,

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 9 und 10. (Volksausgabe Taf. 6.) — *Langlès,* monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. 2 Vols. Paris 1821. — *A. Cunningham,* the Bhilsa Topes. London 1852. — *J. Fergusson*, Handbook of architecture, Vol. I. London 1855. — *Daniell,* Excavations of Ellora. gr. Fol.

namentlich babylonisch-assyrische [1] Einflüsse, die allerdings schon durch den Eroberungszug Alexanders vermittelt sein konnten, und ergeben allem Anscheine nach die überraschende Thatsache, dass der indische Monumentalbau mit auswärts entlehnten Formen beginnt. Wenn dem aber auch so ist, so müssen doch in der

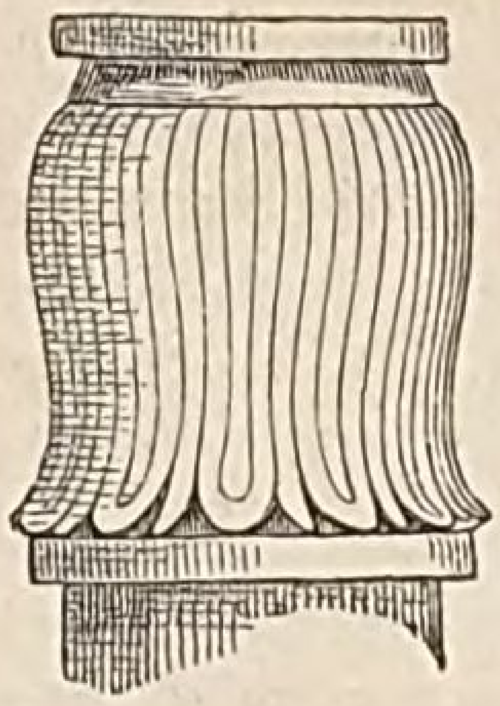


Fig. 80. Kapitäl der Säule von Bhitari.

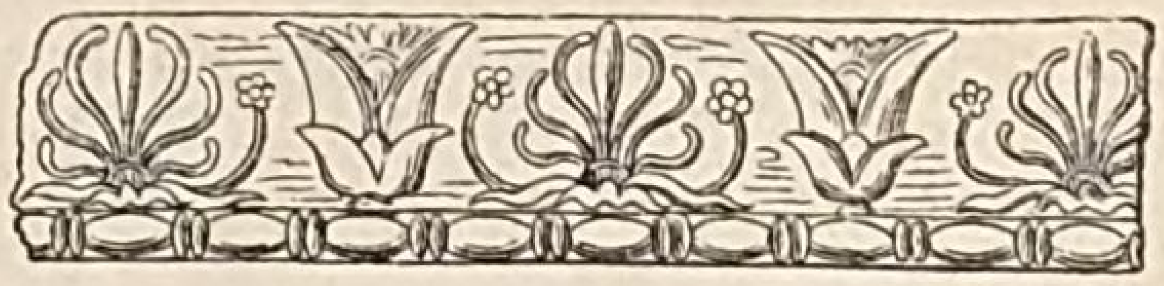


Fig. 81. Von der Säule zu Allahabad.

früheren indischen Kultur, von der uns allerdings die Anschauung fehlt, bestimmte nationale Kunstformen bereits ausgebildet gewesen sein, die der Buddhaismus alsbald zu monumentaler Bedeutung umzuprägen wusste.

Die Gebräuche dieses Religionssystems heischten vorzüglich zwei Hauptarten monumentaler Anlagen, die Stupa's oder Tope's, Grabhügel, in welchen die Reliquien

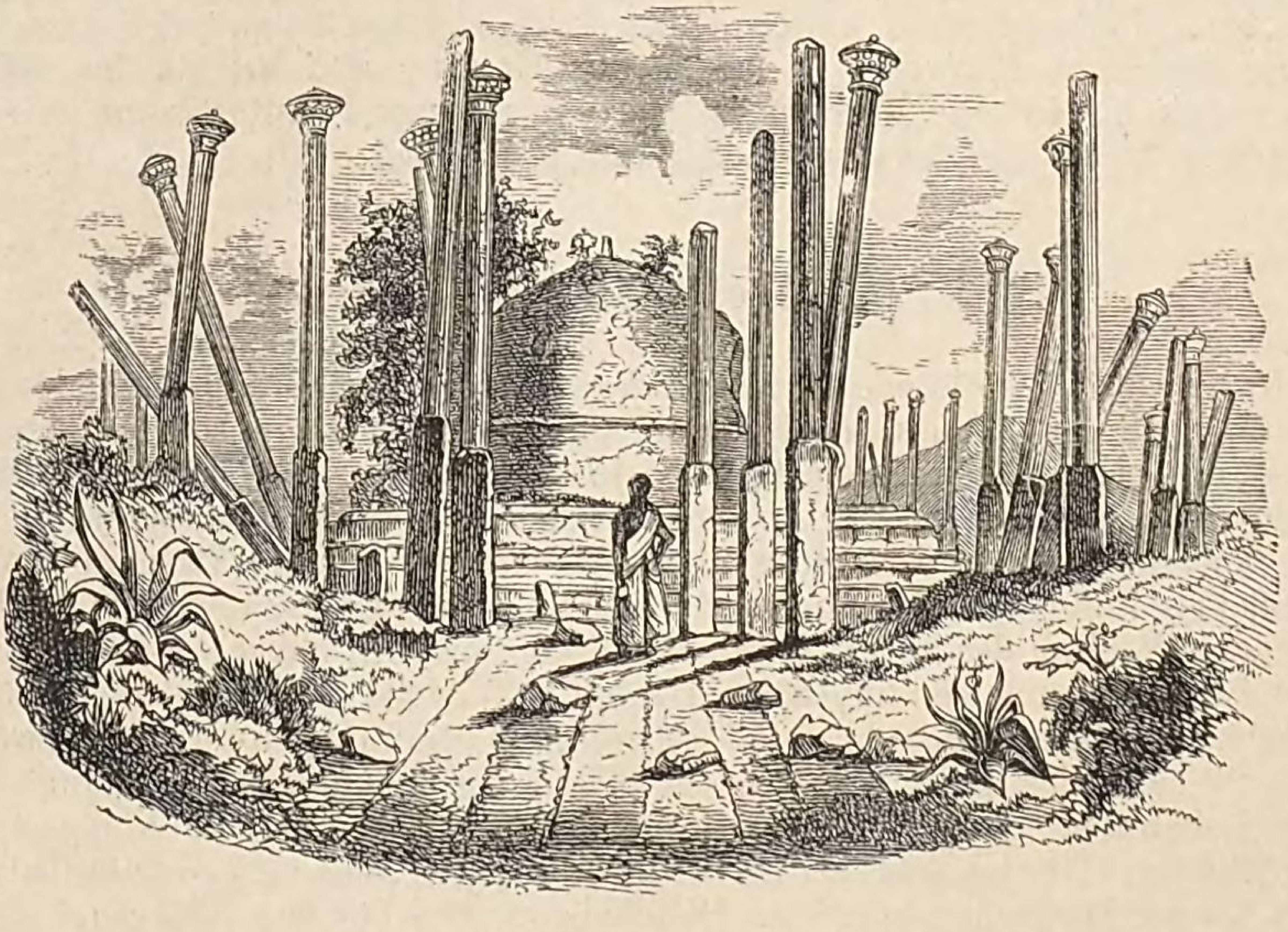


Fig. 82. Thuparámaya-Dagop.

Buddha's und seiner vornehmsten Schüler und Anhänger aufbewahrt wurden, und die Vihâra's, die als gemeinsame Wohnungen der klösterlich zusammenlebenden Priester dienten. Auch in diesen Formen tritt wieder eine strenge Abhängigkeit von den Bedingungen der umgebenden Natur zu Tage. Der Tope ist nichts als ein einfacher Tumulus, die primitivste Form des Denkmals, die wir kennen, meistens in halbkugelförmiger

[1] Man vergl. die Abbildung auf Seite 40.

Erhebung auf terrassenartigem Unterbau aufgeführt, oft von einem natürlichen Hügel kaum zu unterscheiden. Diese Bauten, in sehr verschiedener Grösse aus regelmässigen Quadern errichtet, enthalten eine kleine Kammer für die aufzubewahrenden Reliquien. Daher führen sie auch den Namen Dagop, d. h. körperverbergende. Manchmal macht sich der Trieb nach höherer architektonischer Gliederung an dieser Urform geltend, entwickelt die Terrasse zu bedeutendem Umfang und ansehnlicher Höhe, gliedert den Rundbau durch Gesimse und freie Ornamente, umgibt das Ganze oft mit einem Kreise schlanker Säulen und fügt eine steinerne Umzäunung mit stattlichen Portalen hinzu. Solcher Stupa's soll König Açoka nicht weniger als 84,000 in den Städten seines Reiches erbaut und in dieselben die Reliquien Buddha's vertheilt haben, eine Nachricht, die in sagenhafter Uebertreibung die Thatsache einer regen Bauthätigkeit bestätigt. Bestimmter lauten die

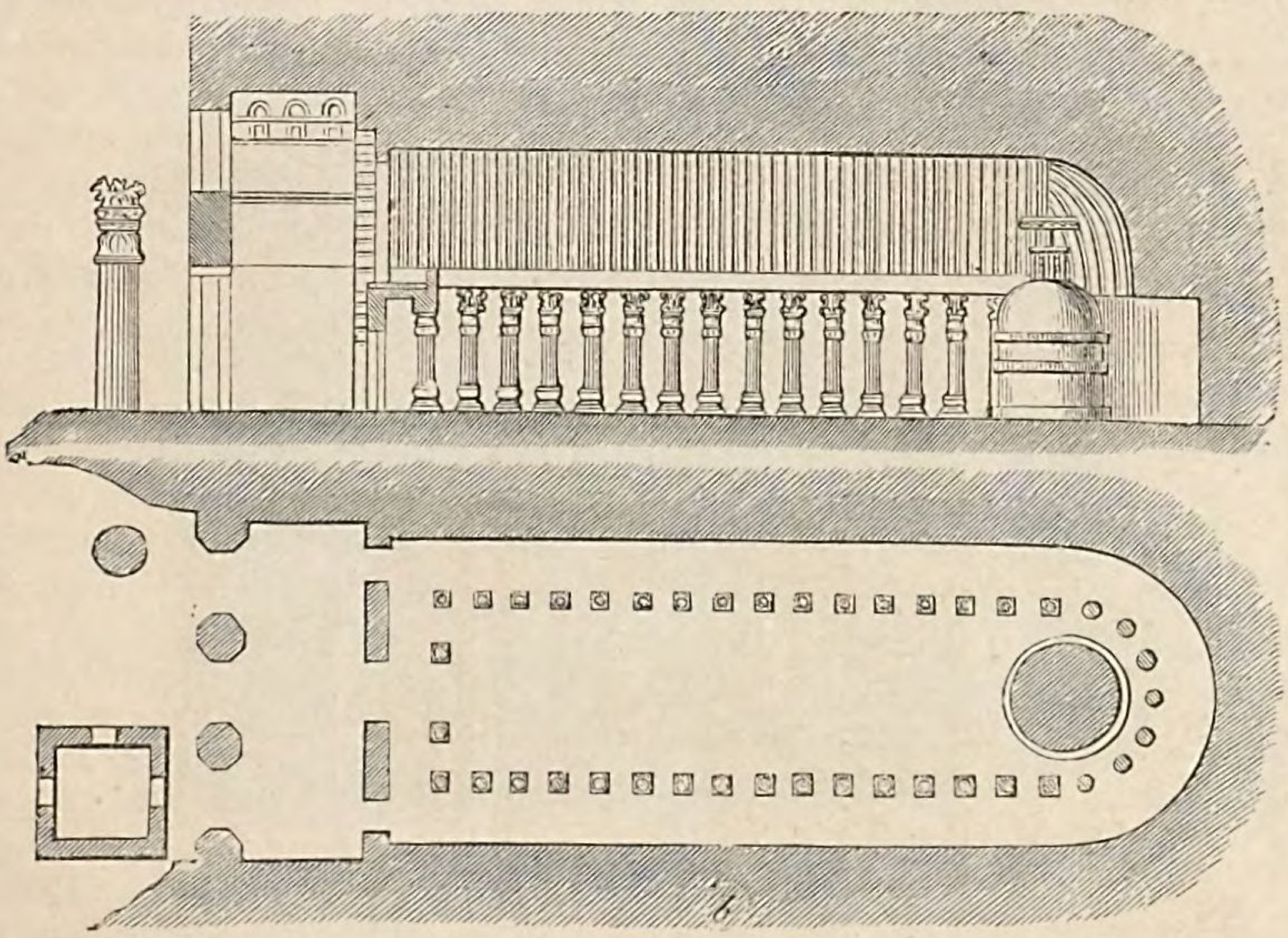


Fig. 83. Grotte von Karli. Grundriss und Durchschnitt.

Berichte über die Bauten des Königs Duschtagamani um 150 v. Chr. auf Ceylon. Der von ihm erbaute Mahastupa, d. h. Grosse Stupa, den man in dem Ruanwelli-Dagop zu erkennen glaubt, erreicht trotz seiner theilweisen Zerstörung noch jetzt die Höhe von 140 Fuss auf einer gewaltigen, 500 Fuss breiten Granitterrasse. Von besonders ausdrucksvoller Form ist im Gebiete der alten Residenz Anurajapura der sogenannte Thupârâmaya-Dagop (Fig. 82), der nur 45 Fuss hoch ist, aber von mehreren Kreisen schlanker, rohrartiger Säulen umgeben wird. Von geringer Anlage sind auch die Tope's der Centralindischen Gruppe bei Bhilsa, im Ganzen gegen dreissig Denkmale von verschiedenem Umfang, unter denen die beiden Tope's von Sanchi die wichtigsten sind. Der grössere, ungefähr 56 Fuss hoch bei einem untern Durchmesser von 120 Fuss, erhebt sich kuppelförmig in mehreren Absätzen, umschlossen von einer steinernen Umzäunung, die sich mit vier stattlichen, plastisch geschmückten Portalen öffnet. Pilaster bilden die Umrahmung, seltsam geschweifte Steinbalken den oberen Abschluss der Portale, letztere offenbar Reminiscenzen an Holzkonstruktionen. Die primitive Hügelform erscheint also hier bereits in mannichfach dekorativer Weise entwickelt; gleichwohl spricht

die Kapitälform der schlanken Säulen, welche den Zugang zu den beiden Hauptportalen markiren, in ihrer Uebereinstimmung mit den Siegessäulen Açoka's für die Frühepoche der buddhistischen Kunst.

Wesentlich verschiedener Art sind die Vihâra's. Wie Buddha das Beispiel weltabgeschiedenen Eremitenlebens gegeben hatte, so begaben auch seine Nachfolger sich zu frommer Betrachtung in die Gebirge, wo sie in Felshöhlen ihre Wohnungen aufschlugen. Diese Höhlen wurden bald künstlich zu jenen ungeheuren Grottenanlagen erweitert, auf welchen hauptsächlich der wundersame Reiz der indischen Architektur beruht. Neben diesen Vihâra's, den klosterähnlichen zellenartigen Grotten, gibt es andere derartige Anlagen, die sogenannten Chaitja, welche in ziemlich regelmässig wiederkehrender Grundform sich als Tempel darstellen. Der Felsen ist bei diesen meistens zu einer länglich rechteckigen Grotte ausgehauen, die an der dem Eingang entgegengesetzten Seite halbkreisförmig schliesst. Zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, durch Architrave verbunden, dienen der

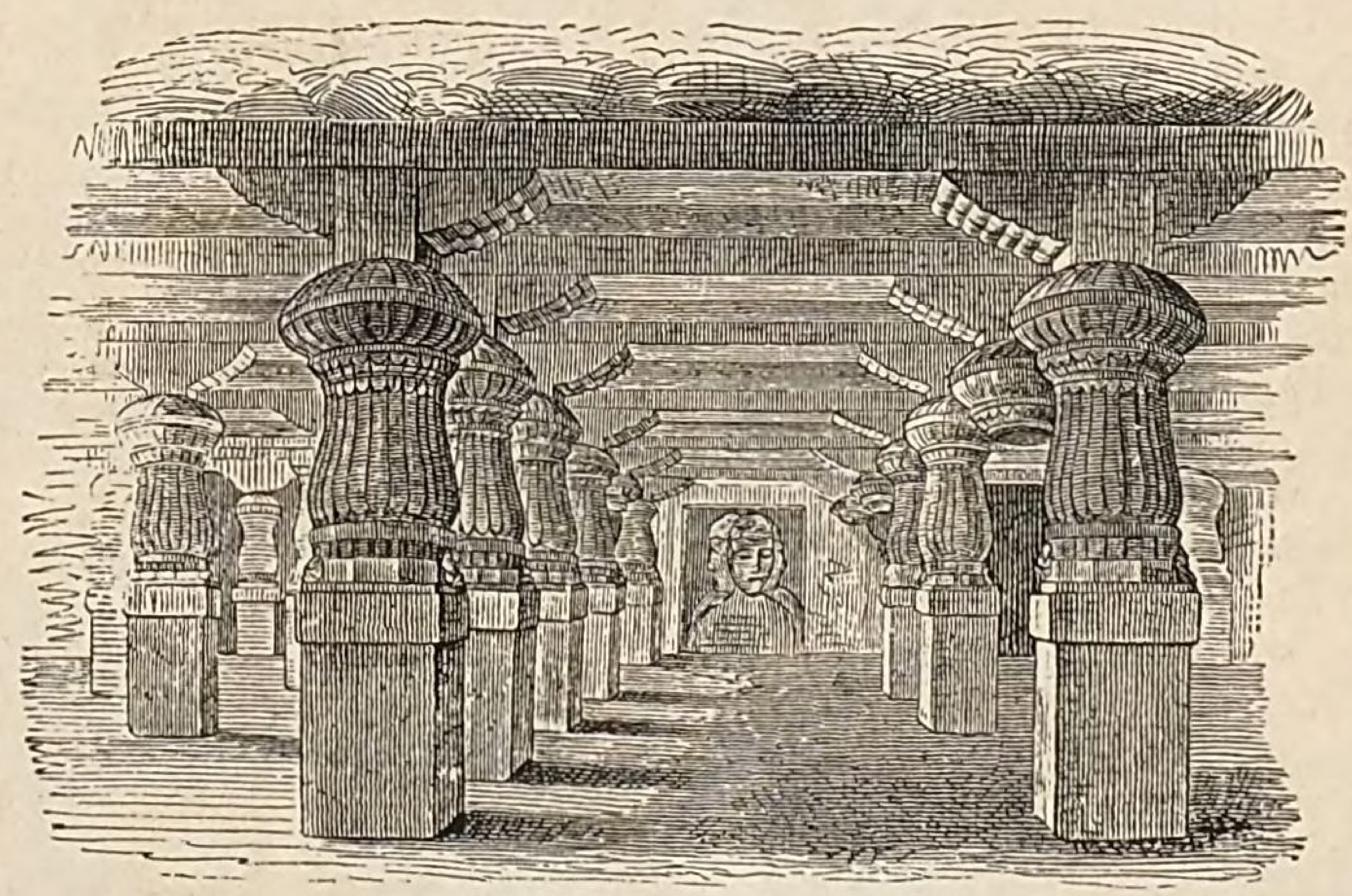


Fig. 84. Grotte von Elephanta.

tonnengewölbartigen Decke des breiten Mittelschiffes als Stützen. An dem halbrunden Schlusse des Heiligthumes, das der Grundform christlicher Basiliken auffallend ähnlich sieht, erhebt sich ein Dagop, der in einer Nische das Kolossalbild des göttlich verehrten Buddha zeigt. Im Uebrigen verschmähen diese Bauten, dem Wesen des Buddhaismus entsprechend, in der Regel jede reichere Dekoration. Unter den Grotten dieser Art ist als eins der ältesten Werke die zu Karli zu nennen (Fig. 83). Andere finden sich auf der Insel Salsette, in Centralindien bei Baug und vielfach an anderen Orten mit brahmanischen Werken gemischt.

Der Brahmaismus nämlich eiferte bald den Buddhisten in der Anlage solcher Grottentempel nach und suchte durch Mannichfaltigkeit in der Verbindung der Räume und durch überschwängliche Phantastik der Dekoration jene buddhistischen Grotten zu überbieten.[1] Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephanta bei Bombay, von deren Hauptgrotte Fig. 84 eine innere Ansicht gibt. Die grossartigsten Werke aber finden sich in der Nähe von Ellora,[2] wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt

[1] Denkmäler der Kunst Tafel 9. (Volks-Ausgabe Tafel 6.)
[2] Denkmäler der Kunst Tafel 9. (Volks-Ausg. Taf. 6.) Fig. 1—4, 9—12.

sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist bisweilen weggesprengt, so dass im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Haupttheiligthum mit seinen Kapellen und seiner Cella als monolithe, künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist (Fig. 85). Das glänzendste Denkmal ist die Kailasa-Grotte zu Ellora, neben ihrer bedeutenden Ausdehnung noch durch die verschwenderische Fülle plastischen Schmucks hervorragend (Fig. 85 und 86). Hier sind in krauser Phantastik alle Flächen mit den seltsamen Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Thier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung und Unordnung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen, Löwen, Elephanten und wunderlich gestaltete Mischwesen, all dies bunte Leben mit einer sclavischen Unverdrossenheit des Meissels ausgeführt. Auch die eigentlich architektonischen Glieder, besonders die freien Stützen, welche die Wucht der Felsdecke zu tragen haben, werden durch den phantastischen Sinn der indischen Kunst in höchst willkürlicher und mannichfaltiger Weise gestaltet. Wie der ganze Grottenbau durch die unmittelbare Verwendung des natürlichen Felsens mit all seinen Formen sich in die Abhängigkeit von den lokalen Bedingungen gibt, so prägt sich auch den Details die volle Willkür gleichsam als oberstes Gesetz auf.[1] Nur gewisse Grundzüge in der Pfeilerbildung kehren ziemlich allgemein wieder, so dass auf einen untern meist viereckigen Theil sich ein in geschweiften Formen ausgebauchtes Oberglied setzt, welches mit einem meist schwülstig ausladenden Kapitäl endet. Die Verbindung der Pfeiler ist in Form von kräftigen Architraven ausgesprochen, und ein consolenartiges an Holzkonstruktion erinnerndes Glied fügt sich in der Regel zwischen Kapitäl und Gebälk (Fig. 87 und 88). Nur in den buddhistischen Grotten pflegt die Pfeilerbildung einfacher mit achteckiger Grundform sich zu gestalten.

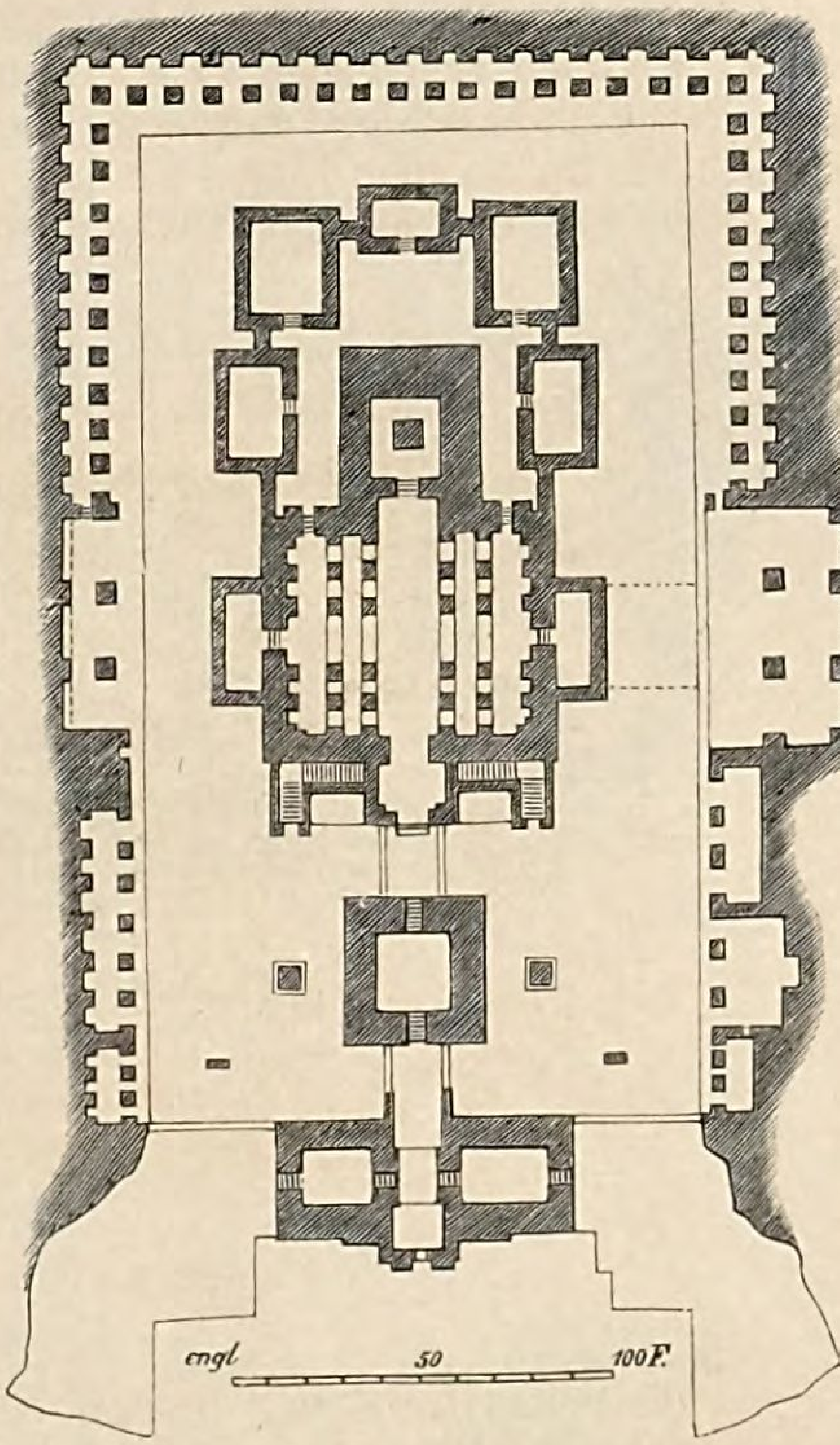


Fig. 85. Grundriss der Kailasa-Grotte zu Ellora.

Ausser diesen Bauten, die in unzähliger Menge und wunderbarer Pracht sich in den Gebirgen des Dekan und der zahlreichen Inseln erheben, hat der Brahmaismus noch eine Menge nicht minder glänzender Freibauten hervorgebracht. Es sind die Tempelanlagen, die sogenannten Pagoden, umfassende Baugruppen, von weiten Ringmauern mit prachtvollen Thoren und Thürmen umgeben (Fig. 89), meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und andern Heiligthümern, Bassins für die heiligen Waschungen, Säulengängen und Galerieen und riesigen Pilgersälen (Tschultri's). Bei allen diesen Bauten macht sich abermals die Form des Tope als eine dem nationalen Geiste besonders zusagende geltend,

[1] Denkmäler der Kunst. Taf. 9. (Volks-Ausg. Taf. 6.)

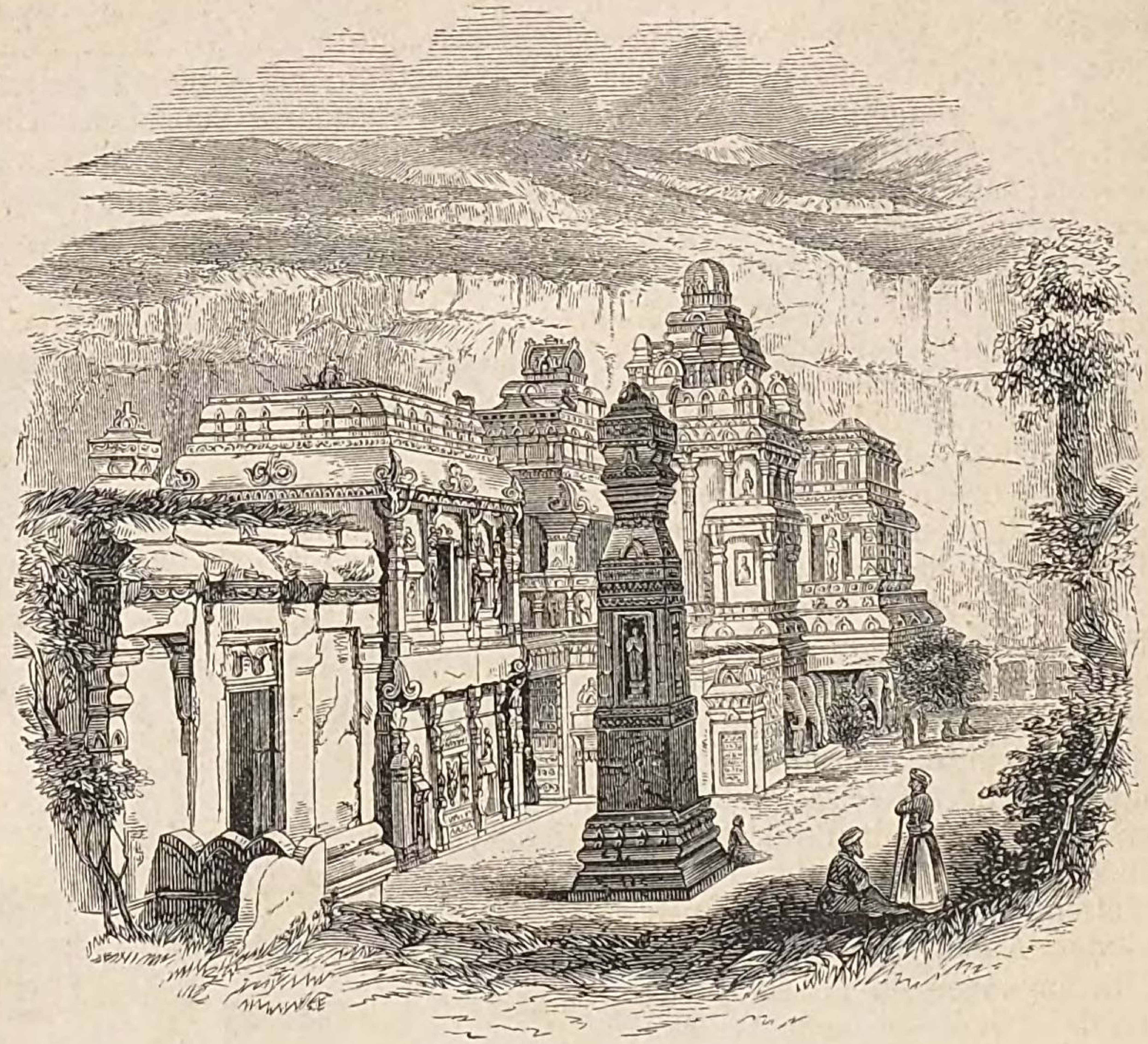


Fig. 86. Ansicht der Kailasa-Grotte.

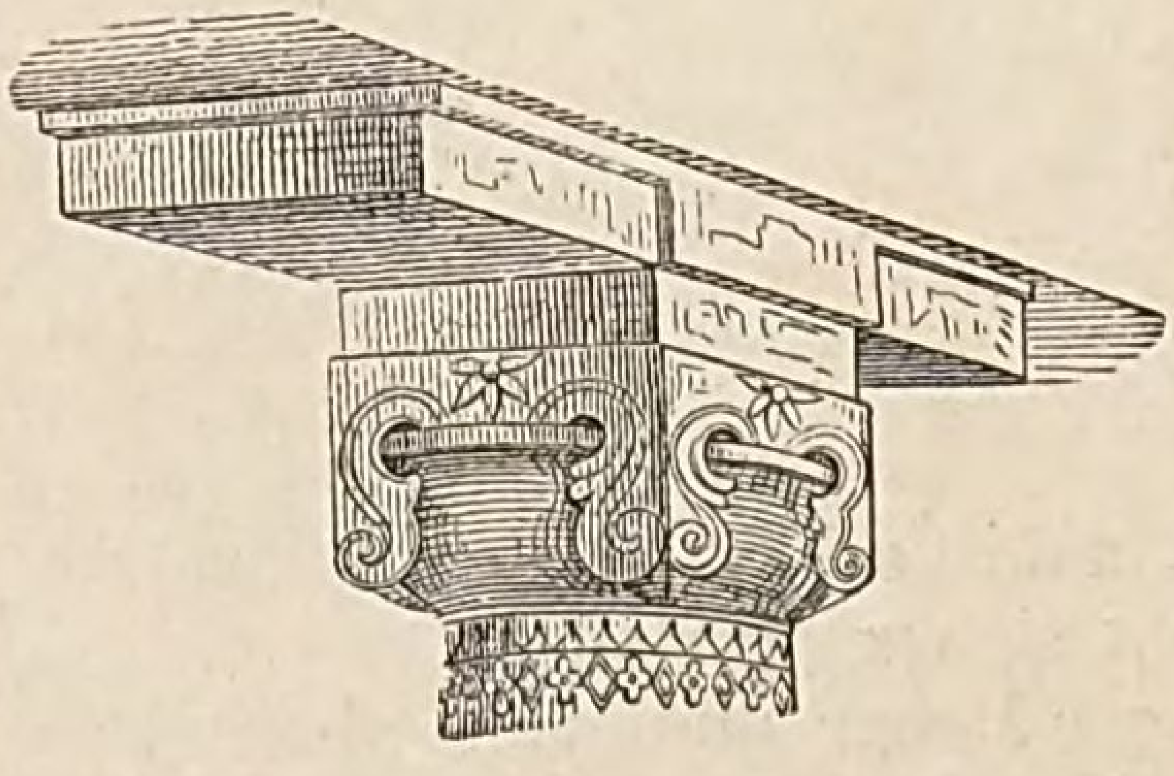


Fig. 87. Kapitäl zu Ellora.

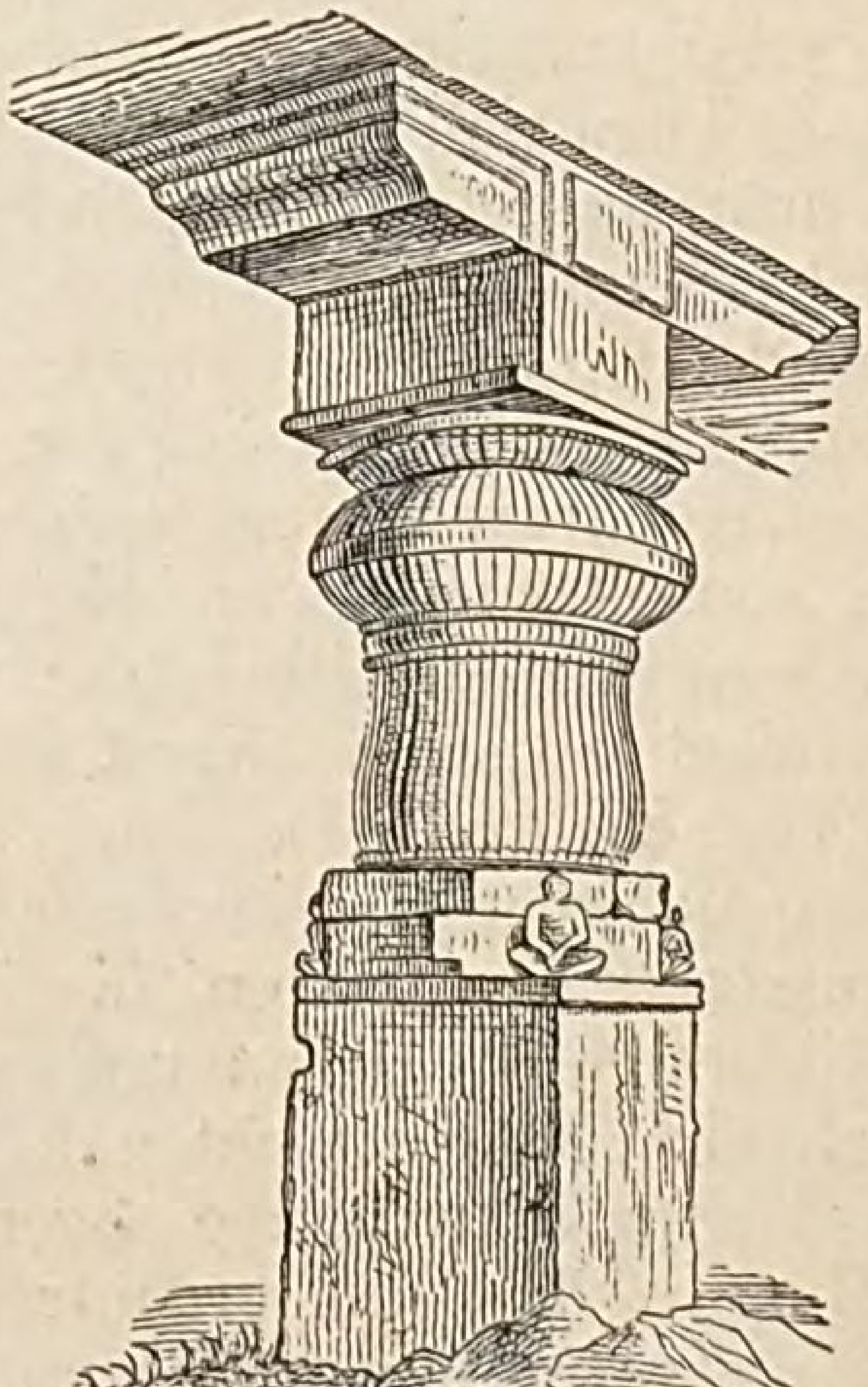


Fig. 88. Pfeiler zu Ellora.

so dass Thore, Thürme und andere hervorragende Glieder in dieser Art ausgebildet werden. Nur nimmt man bei der Ausdehnung und Massenhaftigkeit dieser Bau-

complexe auf eine Steigerung des Effekts Bedacht, führt die betreffenden Theile oft zu bedeutender Höhe empor und gibt ihnen eine pyramidale Verjüngung, indem

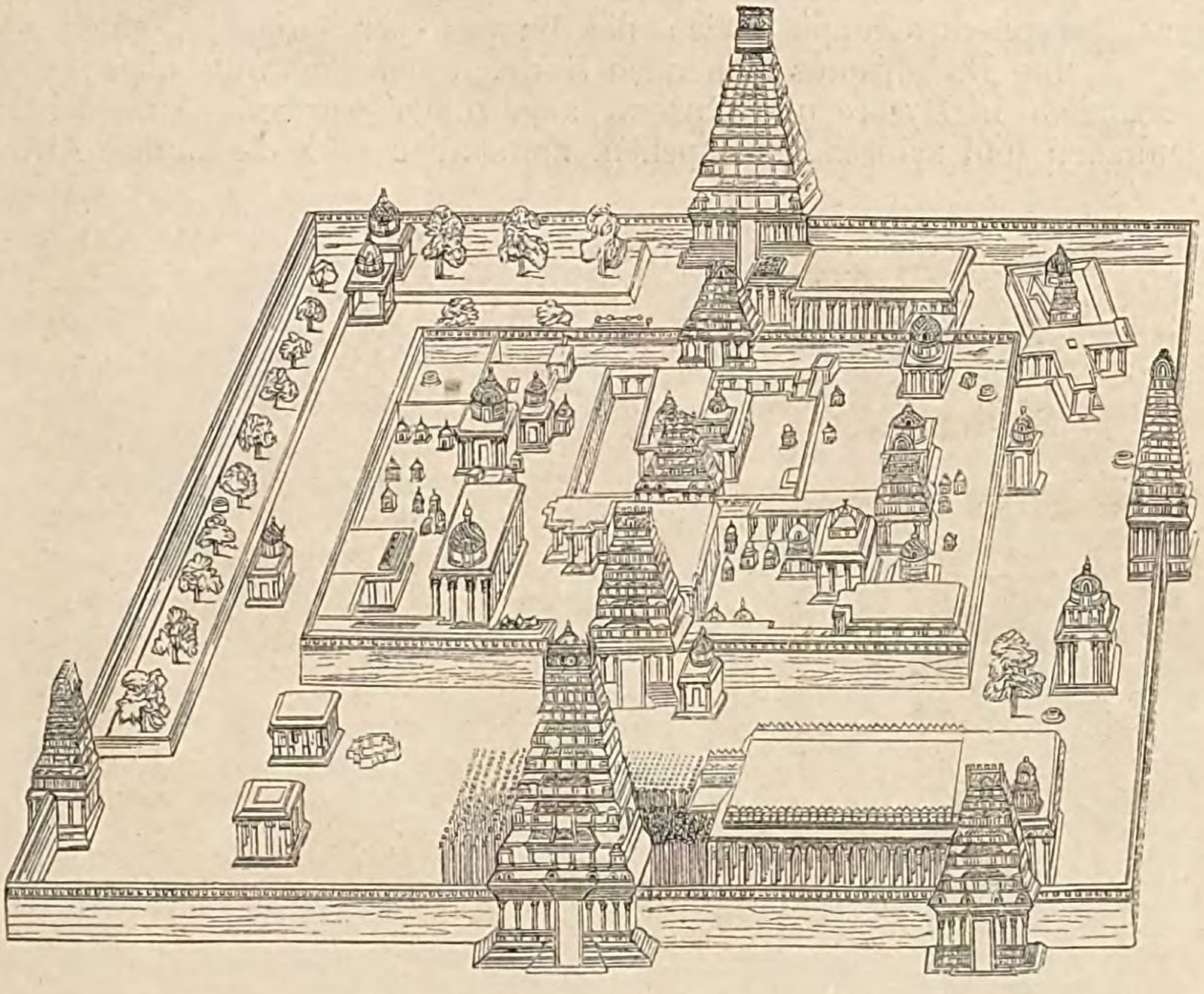


Fig. 89. Pagode von Tiruvalur.

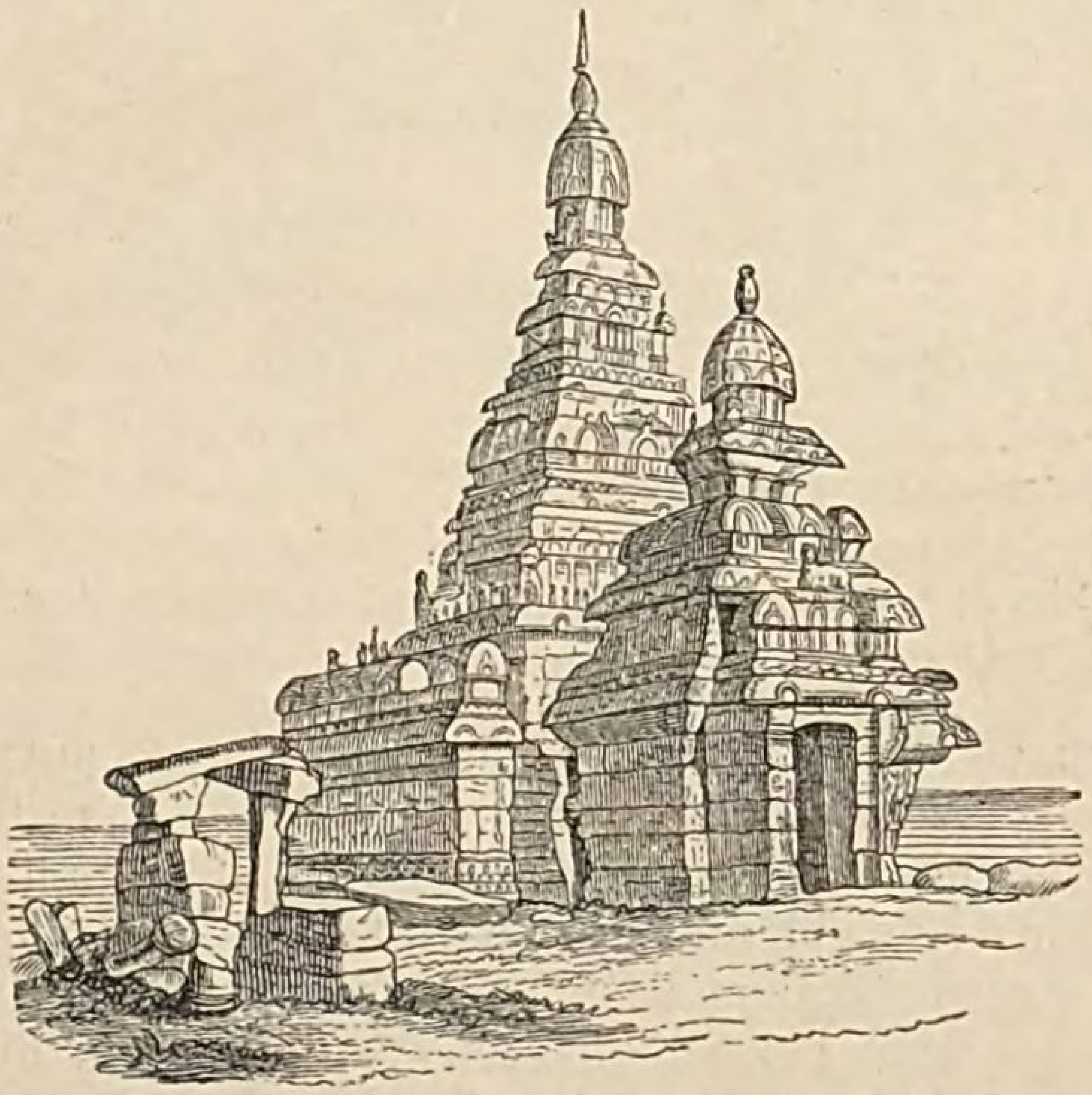


Fig. 90. Pagode von Mahamalaipur.

man viele niedrige Geschosse mit rundlich geschweiften Dächern sich aufeinander setzen und schliesslich in ausgebauchter Spitze enden lässt. Grossartige Anlagen finden sich besonders in den südlichen Gebieten des Dekan, so die mächtige Pagode

von Chillambrum mit vier glänzend ausgestatteten Prachtportalen, die Pagode von Mahamalaipur an der Koromandelküste (Fig. 90), die berühmte Pagode vom Jaggernaut aus dem Jahre 1198 n. Chr., die Pagode von Tiruvalur (Fig. 89 u. A.).

Eine besondere Gruppe bilden die Bauten der Jaina's, einer zwischen Brahmaismus und Buddhismus stehenden Sekte, deren glanzvolle aber späte Denkmäler vorzüglich in Mysore und Guzerat angetroffen werden. Ausgedehnte Höfe mit Bogenhallen und zahlreichen Kapellen, namentlich aber die häufige Anwendung

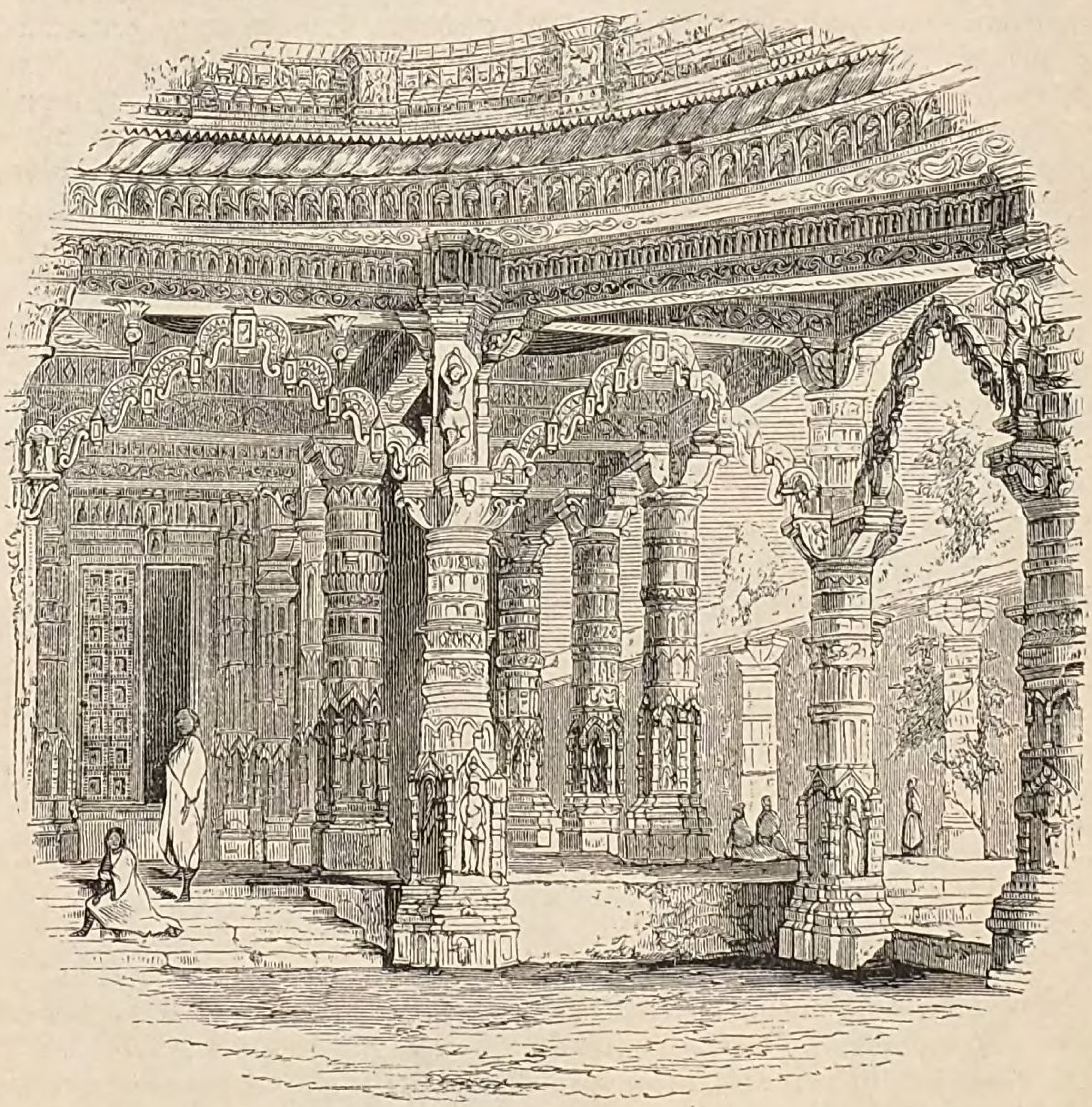


Fig. 91. Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu.

kuppelartiger Wölbungen zeichnen diese durch üppige Phantastik hervorragenden Bauten aus. Mehrere glänzende Tempel erheben sich auf dem Berge Abu, namentlich der um 1032 von einem reichen Kaufmann Vimala Sah erbaute. (Fig. 91); andere liegen bei Chandravati und ein besonders ausgedehnter und prächtiger bei Sadree. An allen diesen Werken des Freibau's tritt die phantastisch reiche Ausschmückung und, wenngleich bei schlankeren Verhältnissen, die gleiche Willkür in der Behandlung der architektonischen Glieder hervor. So bleibt bei allen Gattungen der indischen Baukunst, durch die Jahrtausende hindurch, die Ausdrucksweise sich immer gleich; statt einfacher, festbestimmter Formen ein Chaos wildbewegter Linien und Gestalten, das der berauschenden Ueppigkeit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwänglichen Vielerlei des indischen Naturlebens nichts nachgibt, und die Wunder der Natur fast durch kühnere Wunder verdunkelt.

3. Die bildende Kunst der Inder.

Für die Entwicklung der bildenden Künste[1] war bei den Indern die religiöse Auffassung nicht minder bestimmend als für die Architektur. Der Buddhaismus, welcher dem göttererfüllten Himmel der Brahmanen eine einfachere, strengere Lehre entgegensetzte, war ursprünglich, dieser ascetischen Richtung gemäss, den bildnerischen Darstellungen abgeneigt, und nur die Gestalt des Buddha, thronend im Heiligthum der Tempelcella, oder auch einsam in Felsennischen ausgehauen, wie die bis zu 120 Fuss hohen Buddhagestalten an der Felswand zu Bamiyan im äussersten Westen Indiens, machen eine Ausnahme. Der Geist tiefsinnigen Nachdenkens, beschaulicher Versenkung spricht sich in diesen Gestalten mit ernster Einfachheit aus. Merkwürdig ist, dass die ältesten Monumente des Buddhaismus ausserdem einen Versuch in historischer Sculptur zeigen. So namentlich am Portal des grossen Tope von Sanchi die Reliefsscenen von Kämpfen und Belagerungen,



Fig. 92. Relief von Mahamalaipur.

die in einem gleichsam chronikartigen Styl der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit und naive Frische der Auffassung verrathen. Der geschichtliche Sinn lag aber so wenig im Blute der Inder, dass diese spärlichen Versuche, Zeugnisse des siegreichen Vordringens der Buddhisten und des dadurch höher gesteigerten und auch äusserlich erregten geistigen Lebens, ziemlich vereinzelt scheinen. Der Brahmaismus mit seinem phantastischen Kultus und seinen wundersam ausschweifenden Vorstellungen beherrschte so sehr den nationalen Geist, dass auch der Buddhaismus bald seine ursprüngliche Reinheit verlor und seine Lehre mit den bunten Phantasiegebilden des Brahmanenkultus mischte. Wie aber die Götter der Hindu schwankend und vielgestaltig in einander fliessen, von dem alten nationalen Hauptgotte Brahma an, der mit Siwa und Vischnu die indische Dreieinigkeit (Trimurti) bildet, durch die dreizehn niederen Götter, bis zu den unzähligen Dämonen und Gottheiten des indischen Olymps, so geht auch die bildende Kunst mit schwankenden Schritten auf das Erfassen dieser unfassbaren Gestalten aus. Das Geheimnissvolle, Mystische der Grottentempel musste durch nicht minder feierliche bildnerische Darstellung gesteigert werden. Der Sinn des Volkes schuf aber nicht aus klaren Anschauungen, nicht aus reinen menschlichen Vorstellungen, sondern aus traumhaft phantastischen

[1] Denkmäler der Kunst Taf. 11.

Begriffen, aus mystischen Speculationen seine Götterbilder. Die Kunst dient hier nicht bloss ausschliesslich der Religion, sondern sie dient einem Kultus, der nur in einer ungeheuerlichen Symbolik sich dem Gottesbegriff zu nähern weiss. Wo daher die Gestalten der Götter, wo die Geschichten ihrer wundersamen Schicksale zur Anschauung kommen sollen, wo der tieferregte geheimnissvolle Schauer vor dem Unnahbaren in die Erscheinung strebt, da vermögen nur äusserlich symbolisirende Zuthaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen, oder barocke Zusammensetzungen thierischer und menschlicher Leiber dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen. (Fig. 92.)

Meistens sind diese Darstellungen in kräftig vorspringendem Relief dem Aeusseren der Tope's und Pagoden aufgemeisselt oder im Innern über den Pfeilern, an den Gesimsen und in Wandnischen angebracht. Die Gestalten des brahmanischen Götterhimmels, der mythisch ausgeschmückten Heldensage verbinden sich hier mit freien phantastischen Gebilden, überall symbolische Bezüge, tiefsinnige Speculation, Ergüsse einer überströmend reichen Phantasie, selten die einfachen Zustände des täglichen Lebens, niemals wie es scheint geschichtliche Vorgänge in



Fig. 93. Relief vom Kailasa zu Ellora.

festen Zügen versinnlichend. Der Styl dieser Bildwerke, der im Laufe der Jahrhunderte zwar gewisse Wandlungen zeigt und von strengerer Gemessenheit zu freierer Bewegung und endlich zu ausschweifender Uebertreibung fortschreitet, hat gleichwohl durch alle Epochen einen gleichmässig ausgeprägten Charakter. Ein höheres Gesetz künstlerischer Anordnung, einfach klarer Composition wird man nicht verlangen, wo ein chaotisch bewegtes Leben zügelloser Phantasie sich zur plastischen Erscheinung drängt. In figurenreicheren Bildwerken offenbart sich daher meist jene bunte Verworrenheit, die für die indische Geistesrichtung bezeichnend ist, und diess in je höherem Grade, je mehr die Darstellung lebendig bewegte Vorgänge zu schildern übernimmt. So in den Sculpturen von Mahamalaipur, wo in ausgedehnten Reliefs sich ein eigenthümlich dramatisches Leben entfaltet, wo umgeben von einem Gewirr Kämpfender und Gefallener die sechsarmige Durga, des mächtigen Siwa Gemahlin, auf einem Löwen zur Vernichtung eines riesigen büffelköpfigen Dämons heranstürmt (Fig. 92). Wo dagegen die Zustände eines ruhigen Seins in gedrängteren Zügen und einfacheren Gruppen zu schildern sind, da entfaltet die indische Kunst oft eine weiche liebenswürdige Anmuth, einen zarten Natursinn, eine schwärmerisch naive Empfindung, die uns an die schönsten Stellen der Sacontala erinnern. Besonders ist es der Ausdruck weiblicher Anmuth, welcher der indischen Plastik gelingt, und selbst in die Auffassung männlicher Gestalten geht ein Zug dieser weiblichen Milde über. Allerdingsfehlt fast ohne Ausnahme ein energisches Lebensmark, ein fester

Knochen- und Muskelbau; es sind Wesen, die mehr zum träumerischen Brüten, zu weichem Geniessen, als zu scharfem Erfassen des Lebens in Gedanken und That geschaffen sind. Damit stimmt das Volle, Schwellende, üppig Weiche in den Linien und Formen, das sanft Hingegossene der Stellungen überein. Glänzende Beispiele dieser Richtung sind besonders am Kailasa zu Ellora (Fig. 93), an der Hauptgrotte von Elephanta erhalten.

Auch die Malerei tritt frühzeitig in ausgedehnten Wandgemälden, namentlich bei den Grotten von Ajunta und Baug in's Leben, wo grosse Processionen mit Elephanten und der Gestalt des Buddha, Kampfscenen und Jagden in lebhaften Farben, in roth, blau, weiss und braun dargestellt sind. Besonders die Gestalten der Thiere sollen frei und sicher mit lebendigem Naturgefühl behandelt sein. Die spätere Zeit der indischen Kunst pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, deren Arbeiten man oft in europäischen Bibliotheken und Sammlungen begegnet. Hier zeigt sich der alte symbolische Gedankenkreis der indischen Kunst ausgelebt und nur in erstarrter Tradition noch festgehalten. Wo dagegen Darstellungen des wirklichen Lebens, zumal Scenen idyllischer Art, vorkommen, bricht durch die conventionelle Behandlung ein liebenswürdig poetisches Gefühl, eine naive Empfindung von grosser Zartheit und Anmuth.

B. AUSLÄUFER INDISCHER KUNST.

1. Kaschmir.

Ein so gewaltiges Kultursystem wie das indische musste nothwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkungen ausüben, und so finden wir denn, dass mit den religiösen Vorstellungen auch die Kunstweise der Hindu sich nach Norden und Süden über das Festland und die grossen Inselgruppen ausgebreitet hat. Doch macht sich genug Freiheit des Sinnes geltend, um auf den verschiedenen Punkten Umgestaltungen der Formen herbeizuführen, wobei denn mancherlei nationale Bedingungen und äussere Einwirkungen mitbestimmend eintraten.

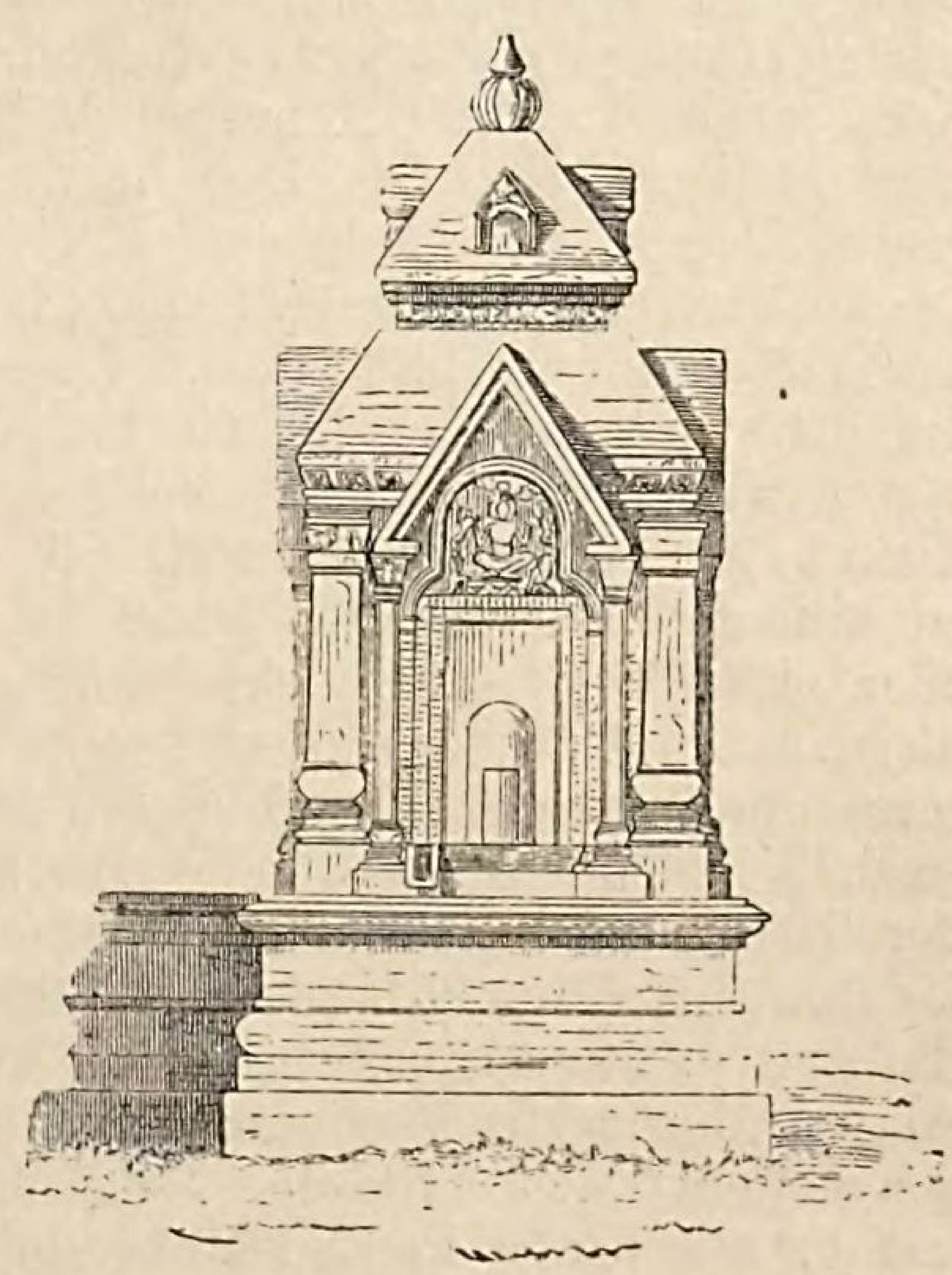


Fig. 94. Tempel von Payach.

Einen merkwürdigen Zweig der indischen Kunst findet man im äussersten Nordwesten, in dem durch seine Fruchtbarkeit und Schönheit berühmten von zwei Schneeketten eingeschlossenen Gebirgslande Kaschmir.[1] Die zahlreichen Denkmäler des Landes gehören der Blüthezeit des weit verbreiteten brahmanischen Kultus an. Die Heiligthümer bilden meist in stattlicher Anlage freistehende Tempel mit weiten, von Mauern umgebenen Höfen. Wie im eigentlichen Indien beruht auch hier die Entwicklung der hervorragenden Theile auf der Grundform des Tope, allein nicht ohne eine entschiedene Umgestaltung, die auf eine besonders abweichende Sinnesrichtung deutet. Die Grundelemente derselben bestehen einerseits in einer

[1] Burke and Cole, illustr. of ancient buildings in Cashmeier. London 1870.

bestimmt ausgesprochenen Nachbildung von Holzconstruktionen, andrerseits in der wahrscheinlich durch die baktro-scythischen Länder vermittelten späthellenischen Tradition. Während letztere sich in der Bildung der Sockel, Basen und Gesimse, in der barbarisirten Anwendung antiker Säulen- und Gebälksysteme kundgibt, lässt erstere sich in der Gesammtform und den Grundelementen der Composition erkennen. Die Heiligthümer erheben sich in geringern oder grössern Dimensionen auf einem viereckigen sockelartigen Unterbau mit einer Wandgliederung, die aus einem ziemlich wirren System von Säulen, steil ansteigenden Giebeln und Nischen zusammengesetzt ist. Den Abschluss bildet ein in mehreren Absätzen pyramidenartig aufsteigendes Dach, dessen gerade Linien im Gegensatz zu der üppig ausgebauchten Form der hindostanischen Denkmäler, am entschiedensten an Holzconstruktion erinnert. Solche Tempelanlagen finden sich zu Payach (Fig. 94), — eins der kleineren, aber durch charakteristische Ausbildung interessanten Denkmäler; ein grösserer Tempel mit Nebenbauten, Hof und Umfassungsmauer zu Martand, mehrere zum Theil zerstörte zu Avantipur. Auch die bildende Kunst hat an diesen Denkmälern entsprechende Anwendung gefunden, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erreichen.

2. Nepal, Java und Pegu.

Die übrigen Länder dieses ausgedehnten Kulturgebietes stehen vorwiegend oder gar ausschliesslich unter dem Einfluss buddhistischer Anschauung. Unter diesen nennen wir zunächst das im Norden Hindostans dicht unter den höchsten Schneekuppen des Himalaya sich hinstreckende Alpenland Nepal. Hier hat die buddhistische Dagopanlage sich zu weiten Freibauten entwickelt, die in phantastisch spielender Dekoration die üppig bunten Formen des indischen Freibaues zu kecker thurmartiger Schlankheit steigern. Besonders am Tempel, der hier ausschliesslich als Chaitja bezeichnet wird, prägt diese Gestalt in prunkvoller Ausbildung mit hohem reichdekorirtem Unterbau, Wandnischen und schlanken Kuppelspitzen sich aus. Noch spielender, zur chinesischen Bauweise bereits hinneigend, gestalten sich die klosterartigen Vihâra's. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe scheint der grosse Tempel der Hauptstadt Kathmandu. — Die Bildwerke, mit denen diese Denkmäler reich geschmückt sind, zeigen eine manierirte Nachahmung der buddhistischen Sculpturen Hindostans. Eine besondere Fertigkeit haben die Nepalesen bis auf den heutigen Tag in der technischen Verarbeitung der verschiedenen Metalle.

In den Denkmälern der Insel Java, die erst der späteren Zeit indischer Kunstblüthe angehören, durchdringen sich buddhistische und brahmanische Formen zu einem oft grossartig gesteigerten und reich entwickelten Ganzen, das bei aller Phantastik doch eine imponirende Würde des Eindrucks zu erreichen weiss. Die Rundform des Dagop macht sich als vielfache Bekrönung des oft massenhaft entwickelten Aeussern geltend, dessen Wandgliederung sich aus einem reich belebten Nischensystem zusammensetzt. Unter der grossen Anzahl glänzender Denkmäler zeichnen sich durch Pracht und Umfang die Tempel von Boro Budor aus (Fig. 95). Der Haupttempel ist eine mächtige 526 Fuss breite Anlage, die sich in sechs Stockwerken bis zu 116 Fuss Höhe terrassenförmig erhebt, jeder Absatz durch Nischen mit den sitzenden Statuen Buddha's belebt und mit geschweiftem Dache versehen, das Ganze von einer Anzahl Kuppelerhöhungen gekrönt, aus denen in der Mitte ein mächtiger Dagop höher aufragt. — Auch die bildende Kunst folgt auf Java in besonders reicher Ausführung dem Vorgange der indischen, mit der sie das Phantastische, sowie eine besondere weiche Anmuth der Formbehandlung gemein hat. Der Darstellungskreis ist aus buddhistischen und brahmanischen Elementen zusammengesetzt, und das Material besteht ausser dem Stein vielfach aus Metall, welches von der javanischen Kunst mit Geschick behandelt wird.

Eine dritte Gruppe, die wiederum vorwiegend buddhistischen Ueberlieferungen folgt, bilden die Denkmäler von Pegu, dem Stromgebiete des Irawaddi in Hinterindien. Auch hier finden wir als die Grundform den Dagop wieder, aber meistens in massenhafter Anlage, in mächtigen Dimensionen. Doch erfährt derselbe hier eine neue Variation, indem gewöhnlich auf breitem Unterbau eine achteckige pyramidal verjüngte und in eine schlanke Spitze auslaufende Form sich erhebt. Prächtige Farben und reicher Goldschmuck, sowie die Ausstattung mit kolossalen Erz-

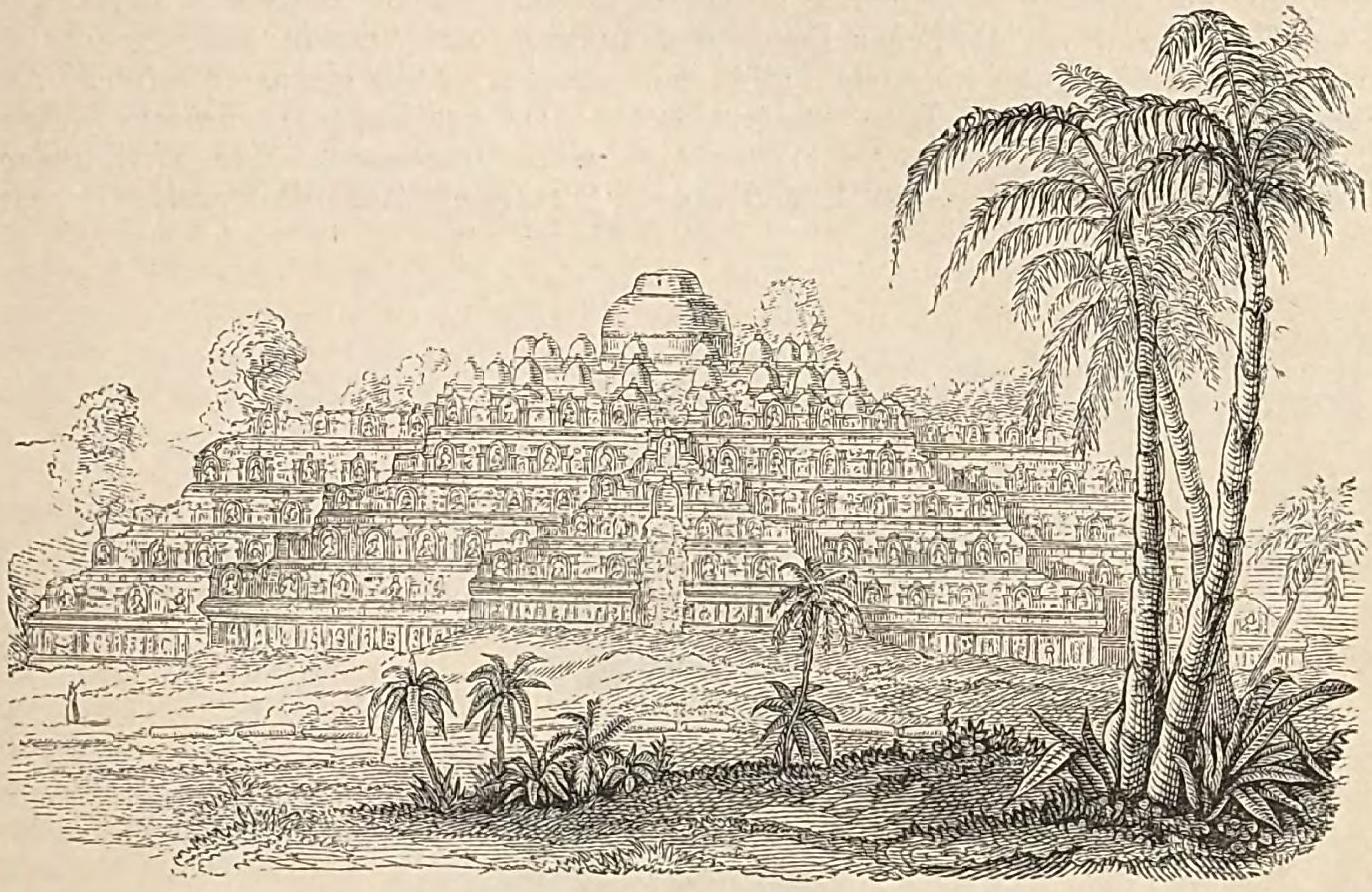


Fig. 95. Tempel von Boro Budor.

bildern, in deren Guss die peguanische Kunst sich auszeichnet, erhöhen die phantastische Grossartigkeit dieser Bauten. Die bekanntesten Denkmale sind die Tempel von Rangun, von Pegu und von Kommodu, letzterer gegen dreihundert Fuss hoch.

3. China und Japan.

Die chinesische Kunst, soweit sie religiösen Zwecken dient, empfängt ebenfalls grossentheils ihre Impulse durch den Buddhaismus, der um das Jahr 50 n. Chr. in das ungeheure Reich eindrang und allmählich daselbst zu ausgedehnter Verbreitung gelangte. Da aber der Charakter des nüchtern-verständigen, praktisch-klugen, vorwiegend auf weltliche Zwecke und Erwerb gerichteten Volkes sich diametral von der phantastisch gestimmten, poetisch-bewegten Sinnesweise der Inder unterscheidet, so wurden auch die Formen der Kunst beträchtlich modificirt, der Hauch tiefer Symbolik und grossartigen Ernstes verwischt und dafür das Streben nach wohlgeordneter Zierlichkeit, nach spielend bunter Ausstattung durchgeführt. Auch hier macht sich, nur noch entschiedener als in andern indischen Baugruppen, das Vorwiegen der Holzconstruktion, oder doch das Hindurchklingen derselben überall bemerklich.

In den Tempeln der Chinesen ist eine Nachwirkung der Dagopform, wenngleich in sehr durchgreifender Umgestaltung, unverkennbar (Fig. 96). In mehreren

Geschossen verjüngen sich die meist kleinen Gebäude, so dass jedes folgende Stockwerk hinter dem aufwärts geschweiften Dache des vorigen zurücktritt. Eine Galerie von glänzend lackirten Holzsäulen, oft mit vergoldeten Gittern ausgefüllt, umgibt das untere Geschoss. Wunderlich verschnörkelte Schnitzwerke, besonders fabelhafte Drachenfiguren, ragen aus den vorspringenden Dachsparren in die Luft, und die niemals fehlenden an jeder Spitze aufgehängten zahlreichen Glöckchen vollenden den kindisch spielenden Charakter dieser Bauten. Auch der bei den Chinesen mit Vorliebe ausgebildete schlanke Thurm, der sogenannte Tha, der in vielen Geschossen bei ähnlicher Formenbehandlung und Ausschmückung sich oft zu besonderer Schlankheit erhebt, gibt sich als ein, wenn gleich entfernter, Abkömmling des indischen Tope zu erkennen. Der berühmteste dieser Thürme ist der Porzellanthurm von Nanking, in neun Geschossen über zweihundert Fuss aufsteigend. Die glänzende Bekleidung mit Porzellanplatten, die in grellen Farben

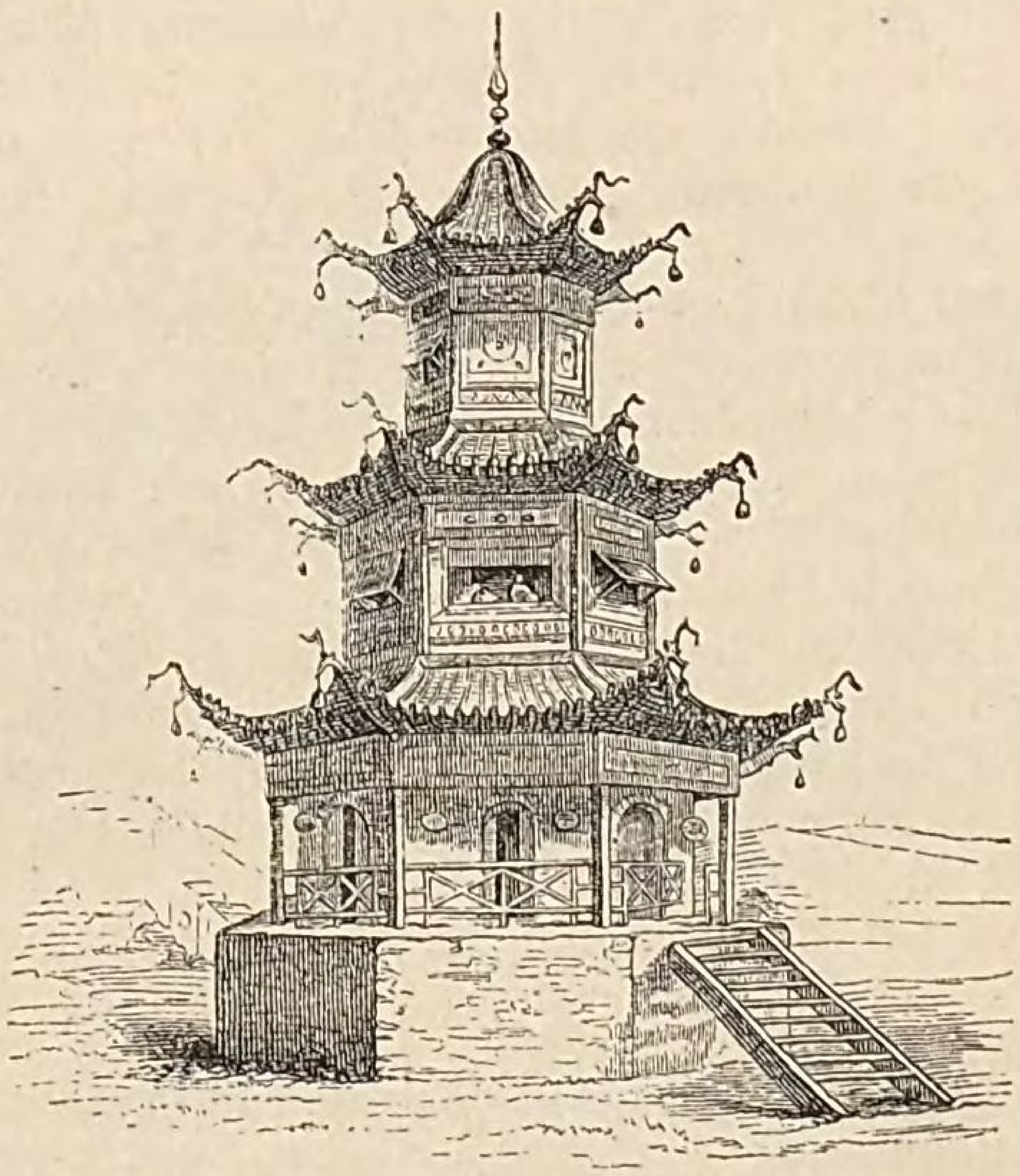


Fig. 96. Chinesischer Tempel.

durchgeführte Bemalung und die reiche Vergoldung sind ihm wie den meisten dieser Bauten eigen.

Einen weit grossartigeren und ernsteren Sinn bekunden die Nützlichkeitsbauten der Chinesen, meist ihrer ersten Kulturepoche angehörend. So die umfassenden Kanalanlagen, kühne Brückenbauten und die berühmte Mauer, welche in einer Ausdehnung von gegen 400 Meilen 25 Fuss hoch und ebenso breit, mit zahlreichen Vertheidigungsbastionen, zum Schutz der Nordgrenze des Reiches um 200 v. Chr. aufgeführt wurde.

In der bildenden Kunst der Chinesen tritt neben einer barocken Wunderlichkeit in den religiösen Darstellungen eine gewisse nüchtern verständige Auffassung der Lebenszustände und der Natur auf, die besonders in den Gemälden sich mit einer ungemein sauberen, aber langweiligen, conventionell eintönigen Technik verbindet und das Merkmal künstlerischen Werthes, die Thätigkeit der Phantasie, schon völlig vermissen lässt. Damit sind wir denn bereits hart an die Grenzlinie der Kunst gerathen und überlassen das ganze Gebiet getrost dem Kulturforscher und dem Raritätensammler.

Die Kunst der Japanesen schliesst sich im Wesentlichen der chinesischen an und findet wie dort in der Architektur an einem phantastisch ausgeputzten Holzbau ihr Genügen. Ein höherer architektonischer Sinn ist auch bei ihnen nicht zur Ausbildung gelangt, was schon aus der Form ihrer Geräthe und Gefässe sich erkennen lässt. So haben die in technischer Hinsicht musterhaft ausgeführten Tischlerarbeiten, die Toilettenkästchen, Arbeitstische, Etagèren und Kommoden die wunderliche Eigenheit, dass die Anordnung der Schubfächer niemals symmetrisch ist, wie denn auch die eingelegten Verzierungen hartnäckig jeder Regelmässigkeit in der Vertheilung ausweichen. Auch die Gefässe aus Bronze, die Räucherdosen, Becher und Leuchter zeigen hässliche Formen, plump ausgebauchte, breit gedrückte Profile mit stumpfen Gliedern, die dabei vielfach mit phantastischen Figuren besetzt sind. Manchmal nehmen diese Gefässe die Form fratzenhafter Scheusale oder koboldartiger Ungethüme an, wie denn die japanische Phantasie gleich der chinesischen stets in's Barocke überspringt. Nur wo ein naiver Naturalismus in diesen Werken Platz greift, da zeigt sich eine scharfe Naturbeobachtung und lebendige Auffassung. So in jenen Bronzeleuchtern, die durch einen schlanken, reiherartigen Wasservogel gebildet werden, welcher auf dem breiten Rücken einer Schildkröte steht und eine Wasserpflanze im Schnabel hält, deren geöffnete Blume als Lichtträger dient.

Für Zeichnen und Malen scheint das japanische Volk eine besondre Begabung zu besitzen; aber auch hier herrscht der trockenste Realismus, der zwar in der Nachbildung gegebener Naturformen Treffliches leistet, aber nirgend das Streben nach dem Ausdruck einer Idee, niemals einen wahrhaft künstlerischen Hauch erkennen lässt. Man empfindet das sowohl an den selbständigen Gemälden, wie namentlich an den technisch glanzvollen Malereien, mit welchen die feinen roth oder schwarz lackirten Präsentirbretter oder ähnliche Geräthe geschmückt werden. Bei diesen spricht sich auch die Abneigung gegen eine gleichmässige Vertheilung im Raum dadurch aus, dass um mit einer möglichst grossen Fläche der unübertrefflich schönen Lackirung zu prunken, die Darstellungen stets ohne architektonisches Gleichgewicht in der einen Ecke angebracht werden. In den Schreib- und Zeichenheften, den Lehrbüchern und anderen Unterrichtsvorlagen sieht man Landschaften, Thiere, namentlich naturwissenschaftliche Darstellungen von Fischen und Vögeln, die mit genauester Beobachtung und schärfster Charakteristik wiedergegeben sind. Andre derartige Bücher in prachtvollem Farbendruck schildern das elegante Leben der fashionablen Welt Japans, wieder andere in schlichterer Darstellung mit einer durch Tondruck hervorgehobenen Holzschnitt-Technik das Treiben des Volkes, das bunte Durcheinander in den Strassen volkreicher Städte, Produktionen von Gauklern und Athleten, Lustbarkeiten im Freien und ähnliche Scenen. In diesen Leistungen ist die kecke, freilich oft in Karikatur umschlagende Sicherheit der Zeichnung, welche in kühnen Verkürzungen ihre Bravour zu beweisen liebt, ebenso sehr zu bewundern wie die scharfe Bestimmtheit des Ausdruckes, die Prägnanz in den Gebärden und Bewegungen des Körpers. Die Schönheit freilich bleibt dieser Kunstweise gänzlich fern, und wo einmal die Phantasie sich regt, da zeigt sie nur phantastische Fratzen, aberwitzige Ausgeburten einer im Hässlichen und Barocken schwelgenden Einbildungskraft. So dreht sich diese Kunstanschauung gleich der chinesischen unablässig in einem Zirkel zwischen nüchternem Naturalismus und monströser Phantastik.

Wir stehen am Ende mit der Betrachtung der Kunst des Orients. Umfangreiche Unternehmungen, glänzende Zeugnisse eines höchst energischen künstlerischen Strebens zogen an unserem Blick vorüber, und es fehlte in dieser gewaltigen Welt nicht an charakteristischer Ausprägung verschiedenartiger Volksstämme, die

in grossen Zügen ihr eigenthümliches Schönheitsideal hinzustellen strebten. Was aber der gesammten orientalischen Kunst den Stempel strenger örtlicher Gebundenheit, einseitig nationaler Beschränkung aufdrückt, ist das Uebergewicht, in welchem die äussern Verhältnisse das innere Leben befangen halten, der zwingende Bann einer übergewaltigen Natur, welche den Geist umstrickt und in Fesseln schlägt. Wie daher im staatlichen Dasein der Orient auf der niedrigen Stufe eines stark hierarchisch gefärbten Despotismus stehen blieb, wie an eine höhere selbständige Entfaltung nicht zu denken war, so blieb auch die Kunst in starren Symbolen befangen und musste entweder rein verstandesmässig mit den äussern Thatsachen des Lebens sich begnügen oder in phantastischer Ueberschwänglichkeit die Vorstellungen einer barocken Mystik verkörpern. So vermochte sie zu einer eigentlich innern Entwicklung, zu einer wahrhaften Geschichte nicht zu gelangen. Eine weitere Folge dieses Verhältnisses war die sklavische Abhängigkeit, in welcher Bildnerei und Malerei von der Architektur festgehalten wurden, denn nur da vermögen diese Künste frei in selbständigem Wachsthum ihr Wesen zu entfalten, wo die tiefe innerliche Bedeutung des Individuums anerkannt ist. So wichtig daher die Erscheinungen der orientalischen Kunst für sich sind, so wenig vermögen sie eine absolute, allgemein gültige Bedeutung in Anspruch zu nehmen. In dieser Hinsicht ist jene Kunst, so hoch sie auch zu Jahren gekommen, doch stets ein Kind geblieben, das anstatt des geistigen Ausdrucksmittels zu äusseren symbolischen Beziehungen seine Zuflucht nehmen muss.

ZWEITES BUCH.

DIE KLASSISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL.

Die griechische Kunst.

1. Land und Volk.

In den breiten Ländergebieten des Orients traten uns, meist vom Laufe grosser Ströme bedingt, Kulturformen entgegen, die schon durch ihre andauernde Stabilität und Unveränderlichkeit uns fremdartig anmutheten. Der erste Schritt, mit dem wir den europäischen Continent betreten, bringt uns in eine neue Welt voll Beweglichkeit und frischen geschichtlichen Lebens, wo wir uns alsbald heimathlich berührt fühlen. Erst die Griechen gewähren uns das Bild einer eignen innern Entwicklung, eines mit freiem Bewusstsein sich entfaltenden nationalen Lebens. Wenn jene orientalischen Völker in ihrer eng beschränkten Kulturrichtung nur für die geschichtliche Betrachtung von Interesse sind, so haben die Griechen dagegen eine absolute Höhe der Bildung erreicht, welche für alle Zeiten ein bewunderswürdiges Vorbild, eine unerschöpfliche Quelle für jedes höhere Streben sein wird. Obwohl durchaus national, ist doch ihr ganzes Geistesleben ein so hohes, von so allgemein menschlicher Bedeutung erfülltes gewesen, dass es für die gesammte Entwicklung aller folgenden Zeiten die unzerstörbare Basis ausmacht, und dass im ewigen Kampfe des Schönen und Wahren mit seinem Gegensatz, das Griechenthum allen Verfechtern der Erstern wie eine Athene Promachos siegreich voranschreitet. Erwägen wir nun, dass der griechische Volksstamm nur ein Zweig jener grossen Völkerfamilie Asiens war, von der die Inder und Perser abstammten, dass dieses verwandtschaftliche Verhältniss durch das Zeugniss der Sprache unwiderleglich beglaubigt wird, so liegt die Frage nah, wodurch es gekommen sei, dass gerade der Zweig, den wir unter dem Namen der Griechen kennen, sich so wunderbar hoch über jene stammverwandten Völker habe aufschwingen können. Um diess zu erklären, haben wir die Natur des Landes genauer in's Auge zu fassen.

Durch mächtige Gebirgszüge von den nördlichen Ländern geschieden, streckt sich das Gebiet der Hellenen als südlichste Spitze Europa's gegen den afrikanischen und asiatischen Continent heraus, mit dem letzteren durch die zahlreichen Inselgruppen des ägäischen Meeres nahe zusammenhängend. So klein das Land an Ausdehnung ist, zeigt es doch in seiner Terrainbildung einen Reichthum und eine Mannichfaltigkeit der Gliederung, wie sie kaum ein anderes Land der Welt besitzt. Von zahlreichen Gebirgen nach allen Richtungen durchschnitten, die sich vielfach verästeln und mit ihren Vorgebirgen weit in's Meer vorspringen, erhält das Land eine grosse Anzahl selbständiger Gebiete, die sich gegen einander durch jene Höhenzüge abgrenzen, mit weiten und tiefen Buchten dagegen sich seewärts öffnen.

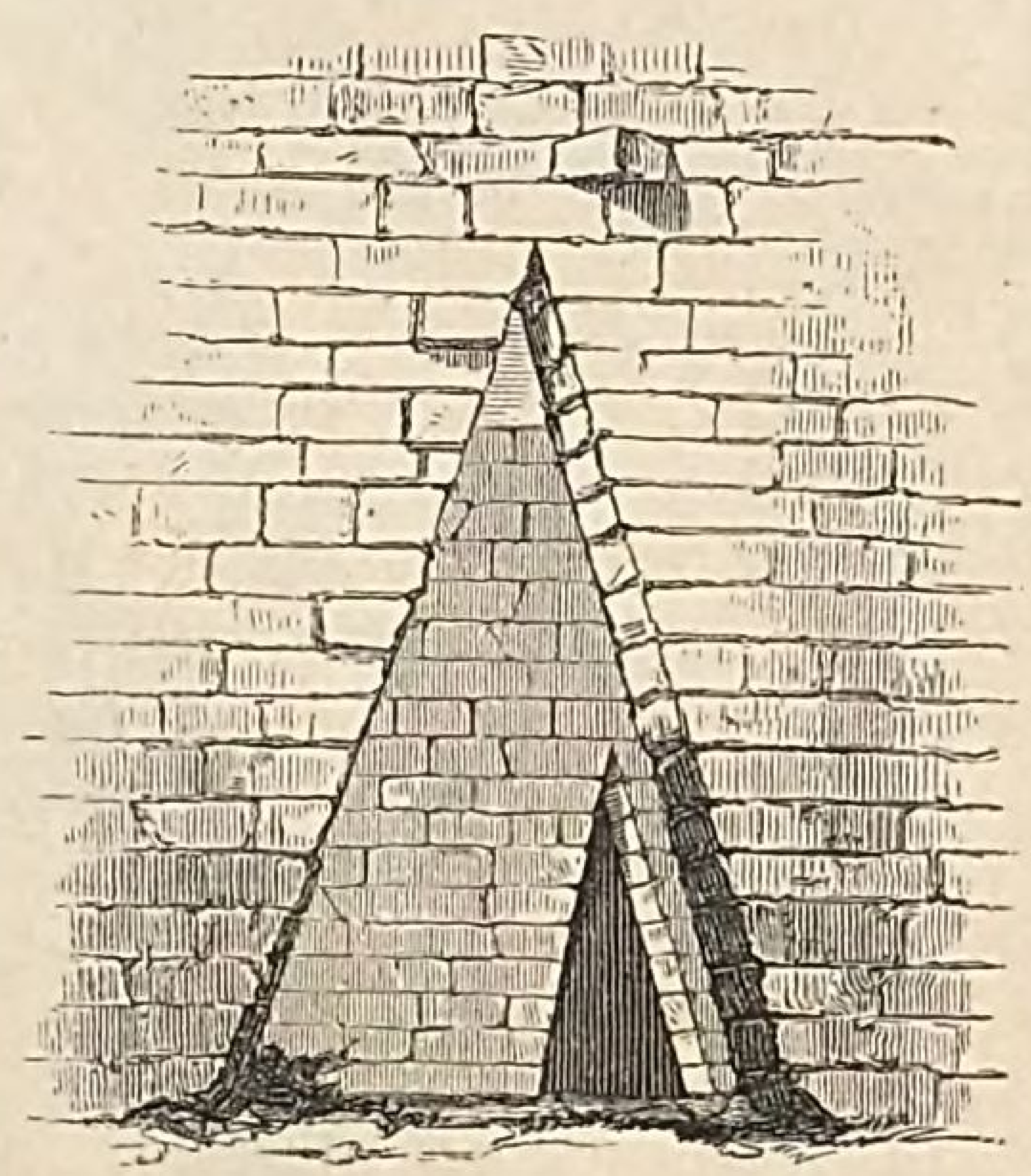
Diese unendlich reich abgestufte Individualisirung des Terrains weist vorbildlich darauf hin, dass, wenn irgendwo, hier der Raum für eine analoge Entwicklung des Menschendaseins gegeben sei. Rechnet man dazu, dass die Natur, fern von tropischer Ueberschwänglichkeit, sich hier zur Milde eines zwar südlichen, aber durch Berg- und Seeluft gemässigten Klima's sänftigt, dass der Boden, zum Theil steinig und unergiebig, dem Menschen nicht ohne Arbeit, nicht mühelos seine Früchte in den Schooss wirft, so begreifen wir, wie ein Volk, das Jahrhunderte in diesen Gegenden sass, durch die Vereinigung solcher Bedingnisse allmählich sich so entwickeln musste, wie wir es an den Griechen sehen. Als in grauer Vorzeit die Urahnen der Hellenen sich, wahrscheinlich über die Meerenge des Bosporus vordringend, über das Land ausbreiteten, brachten sie die damalige Kultur des Orients in Sprache, Sitten und Religion mit herüber. Waren sie einmal auf dem neuen Schauplatz ihrer Thätigkeit angelangt, so machte die europäische Natur des Landes sich bei ihnen geltend und liess nach einer langen Reihe durchlaufener Entwicklungsstadien sie zu der Höhe gelangen, auf welcher sie uns als ein neues, durchaus selbständiges und eigenthümliches Volk entgegen treten.

Dies Kulturverhältniss, das sich als Resultat der gesammten Alterthumsforschung unverkennbar herausstellt, ist vielfach übersehen worden, wodurch auch für die Betrachtung der Kunst die verschiedensten irrigen Voraussetzungen veranlasst wurden. Man glaubte entweder jeden Zusammenhang der Griechen mit dem Orient leugnen zu müssen, oder man machte — und dies besonders in jüngster Zeit — die Griechen in allen Stücken zu Nachbetern, mindestens zu Schülern der Aegypter und Asiaten, indem man bei höchst oberflächlicher Beobachtung eine Reihe griechischer Kunstformen direkt von ägyptischen oder vorderasiatischen ableitete. So gewiss aber die Griechen den Genius ihrer Sprache von der gemeinsamen Basis des indogermanischen Sprachstammes aus selbständig entwickelt haben, so gewiss in ihren religiösen Anschauungen die vielfach wüsten und wirr phantastischen Gottesbegriffe des Orients zu so reinen, menschlich klaren Vorstellungen umgewandelt sind, dass nur wie ein leiser Schimmer der ursprünglich Allen gemeinsame Grundgedanke daraus hervorblickt: so gewiss ist auch in den Kunstformen, soweit unsre geschichtliche Kenntniss aufwärts dringt, jeder charakteristische Zug ein ächt hellenischer. Nur in gewissen Formen, welche der griechischen Vorzeit angehören, lässt sich der Einfluss orientalischer Kunst, die den Vorältern der Hellenen durch die handeltreibenden Phönizier übermittelt wurde, nachweisen. So in den Säulenkapitälen und gewissen ornamentalen Details des ionischen Styls, die von babylonisch-assyrischen Vorbildern abzustammen scheinen. So besonders auch in den ältesten griechischen Vasengemälden, deren manierirte Thiergestalten und phantastische Bildungen am meisten mit Werken desselben Kulturgebietes übereinstimmen.

Die älteste Epoche der griechischen Geschichte umfasst demnach eine Kulturblüthe, die entschieden eine orientalische Färbung, wenngleich mit bestimmten Umgestaltungen, erkennen lässt. Wir finden das Land im Besitz einzelner Geschlechter, welche in patriarchalischer Weise ihre Herrschaft ausüben. Doch erscheint das Volk ihnen nicht mit orientalischer Unterwürfigkeit unterthan, sondern ein Rath der Aeltesten tritt erwägend und mitbestimmend hinzu. Die kriegerischen Unternehmungen, wie die Argonautenfahrt und der Zug gegen Troja, weisen nach dem Orient, und auch die friedlichen Verhältnisse des Kulturlebens deuten auf engen Zusammenhang mit dem Osten. Wenn bei Homer kostbarer Prachtstoffe, trefflicher Webereien oder künstlicher Metallarbeiten gedacht wird, so sind es stets phönizische oder »sidonische Männer«, von denen dieselben herrühren, und was an sichtbaren Spuren aus jener Zeit auf uns gekommen ist, lässt das Vorwalten orientalischen Formensinnes erkennen. Schon den späteren Griechen, die durch eine gewaltige Revolution von jenen früheren Zuständen getrennt waren, erschienen die Werke jener Vorzeit als etwas Fremdartiges, und sie pflegten dieselben als »pelasgische« Arbeiten zu bezeichnen. Wie viel auch von der gelehrten

Forschung über Ursprung und Bedeutung jener alten Bevölkerung Griechenlands, der Pelasger, hin und her vermuthet und gestritten worden ist, soviel scheint fest zu stehen, dass die durch jenen Ausdruck bezeichnete Kulturform gleichmässig in Griechenland, Italien und den Inseln des Mittelmeeres verbreitet war. Wir werden ihr bei der Betrachtung der altitalischen Kunst wieder begegnen.

Was uns auf dem Boden Griechenlands an Werken dieser Art erhalten ist, zeugt von jener gewaltigen, auf's Mächtige, Monumentale gerichteten Sinnesweise, die allen primitiven Kunstepochen eignet. Meistens sind es die Ueberreste der Herrscherburgen jener Heroenzeit, auf steil abfallenden Felshöhen drohend über der Ebene aufragend.[1] Das Mauerwerk ist in ungeheurer Dicke aus gewaltigen unregelmässig polygonen Blöcken errichtet, die ohne Mörtel, mit sorgfältiger Zusammensetzung einen mannichfachen, äusserst festen Steinverband aufweisen, sodann aber in einer spätern Epoche eine Annäherung an den regelmässigen Quaderbau verrathen. Ansehnliche Reste dieser Art finden sich zu Argos, Tiryns, Mykenä u. a. O. Manchmal sind weite Gänge, Galerieen mit Oeffnungen nach Aussen damit verbunden, durch die primitive Construktion überkragender Steinschichten überwölbt. So an einem uralten Rest bei Missolonghi. (Fig. 97.) Dieselbe Art der Bedeckung zeigt sich in mächtiger Anwendung bei den Portalen, wie zu Amphissa und Phigalia, während an andern Thoren wie oben in Fig. 5 dachsparrenförmig gegen einander gelehnte Steinbalken den Abschluss bilden, oder die leicht gegen einander geneigten Seitenwände durch einen mächtigen Steinbalken geschlossen werden, über welchem jedoch durch Auskragung eine dreieckige Oeffnung frei gelassen ist zur Entlastung des Thürbalkens.


Fig. 97. Mauerwerk bei Missolonghi.

Das wichtigste Beispiel dieser Art ist das Hauptthor der Akropolis zu Mykenä, neuerdings durch Schliemann gründlicher erforscht, schon wegen der berühmten Reliefdarstellung, welche über dem Hauptbalken angebracht ist. (Fig. 98.) Auf der gewaltigen, gegen zehn Fuss hohen Kalksteinplatte, welche das Entlastungsdreieck füllt, erhebt sich in der Mitte auf einem Unterbau eine nach oben etwas verjüngte Säule, und auf beiden Seiten derselben treten in kräftigem Relief zwei Löwengestalten vor, welche in aufrechter Stellung mit den Vorderfüssen auf dem Postament ruhen. Die leider zerstörten Köpfe waren wahrscheinlich seitwärts nach Aussen gerichtet, wie es schon die räumliche Anordnung bedingte. Der Styl dieser ältesten Bildwerke in Europa kommt am meisten dem der altassyrischen Sculptur nahe, die natürlichen Formen sind nicht ohne Geschick in ihren wesentlichen Elementen erfasst, und es verbindet sich damit eine gemessene Rücksicht auf den architektonischen Zweck, namentlich durch die geschickte Benutzung des Raumes hervortretend. Auch die architektonischen Formen der Säule und ihres Postaments scheinen am meisten auf vorderasiatische Elemente hinzuweisen.

Noch bestimmter tritt derartige Verwandtschaft an einem andern berühmten Denkmal Griechenlands hervor, das ebenfalls dem alten Herrschersitz von Mykenä angehört und als Schatzhaus des Atreus gilt, in Wahrheit aber ohne Zweifel

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 12. — *W. Gell,* Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands. Aus dem Englischen. München 1831.

zugleich als Grabgemach diente.[1] Es ist ein unterirdisches kreisförmiges Gemach, gegen 48 Fuss im Durchmesser und eben so hoch, durch überkragende kreisförmige Steinschichten derartig umschlossen, dass der Durchschnitt die Form eines spitzbogigen Gewölbes ergibt. (Fig. 99.) Ein ungefähr quadratisch aus dem Felsen ausgehauenes Gemach schliesst sich nördlich daran, vermuthlich zur Grabkammer bestimmt, während in dem grossen Hauptraum die reichen Schätze des Herrschergeschlechtes verwahrt wurden. Eine glänzende Bekleidung von Erzplatten scheint ehemals die unteren Theile bedeckt zu haben. Verbinden wir damit die Schilderungen der Herrscherpaläste, in denen sich Homer so gern ergeht, deren Wände, Schwellen, Thüren und Säulen von Erz und kostbaren Prachtmetallen schimmerten, so wird die Beziehung auf vorderasiatische Sitten und Kunstrichtung noch deutlicher. Auch die eigenthümlichen Reste architektonischer Dekoration und die Frag-

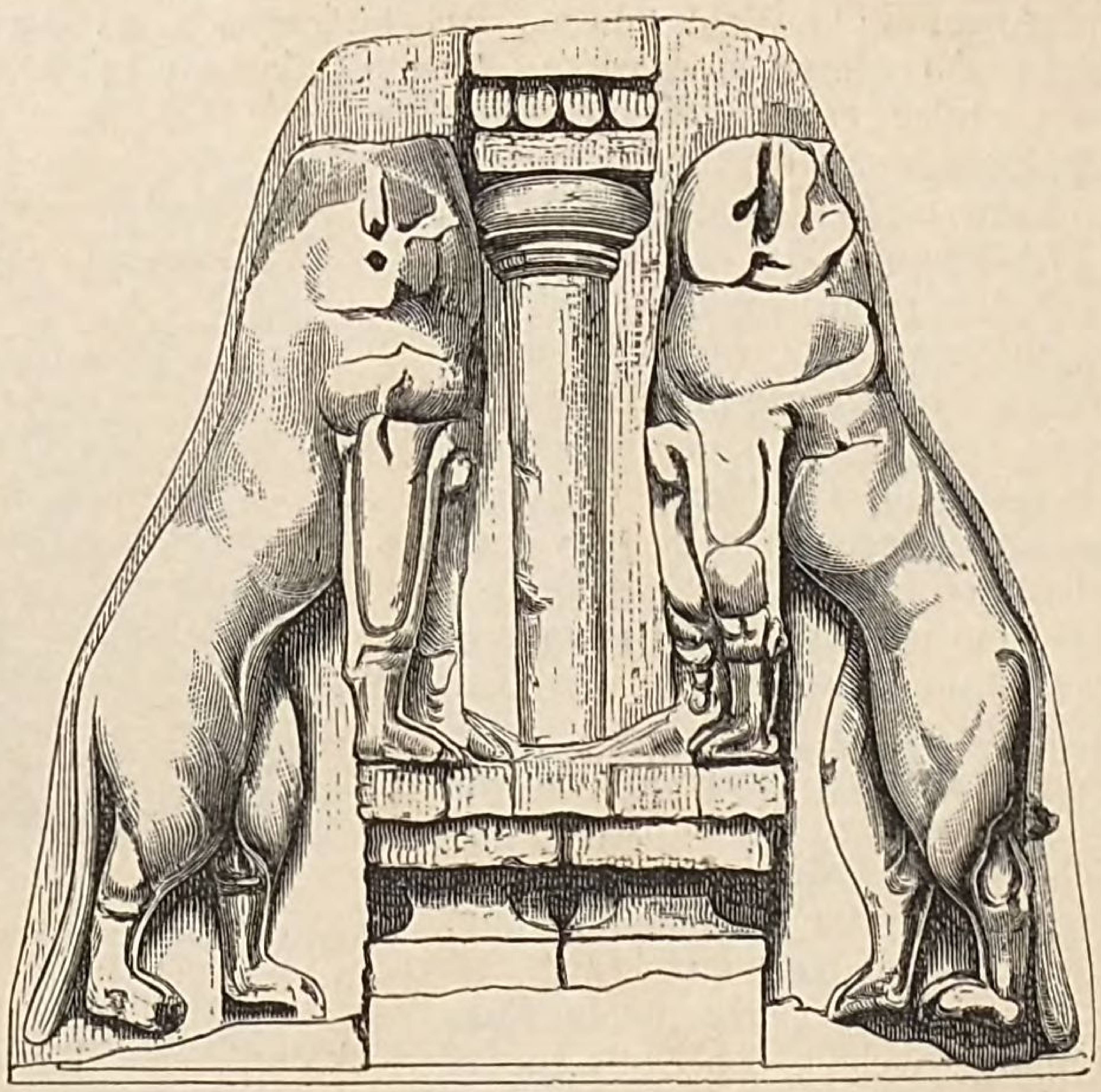


Fig. 98. Vom Löwenthor zu Mykenä.

mente zweier Halbsäulen am Eingange des Schatzhauses scheinen mit ihren üppig weichen Gliederungen und dem spielenden Charakter des Ornaments (Fig. 100) ebenfalls orientalischen Einflüssen anzugehören. Eine Wiederherstellung der Säule geben wir unter Fig. 101. Die spiral- und wellenförmigen Verzierungen erinnern zugleich an den Schmuck der ältesten Bronzegefässe, welche wir bei den keltischen Völkern gefunden haben (vergl. Fig. 8 und 9).

Eine wichtige Ergänzung unsrer Anschauungen von dem künstlerischen Style der heroischen Zeit ist uns neuerdings durch die von glänzenden Ergebnissen gekrönten aufopferungsvollen Nachgrabungen Schliemann's auf dem Boden von Troja (1871—1873) und Mykenä (1876) geworden. Die begeisterte Hingebung, die zähe Ausdauer und der geniale Spürsinn dieses hochverdienten Forschers haben eine Welt von Gegenständen der Kleinkunst ans Licht gefördert, welche wohl geeignet sind, das Kulturbild jener in den Gesängen Homer's verherrlichten sagen-

[1] Vgl. die neueren Ausgrabungen von *Schliemann* in seinem Werk über Mykenä.

haften Vorzeit zu vervollständigen. Die in Hissarlik ausgegrabenen Grundmauern und Alterthümer[1] bezeugen das Vorhandensein einer uralten Niederlassung, welche man um so unbedenklicher auf das homerische Ilion oder Troja beziehen darf, als man dabei die poetische Freiheit des Dichters, der ja nicht als nüchterner

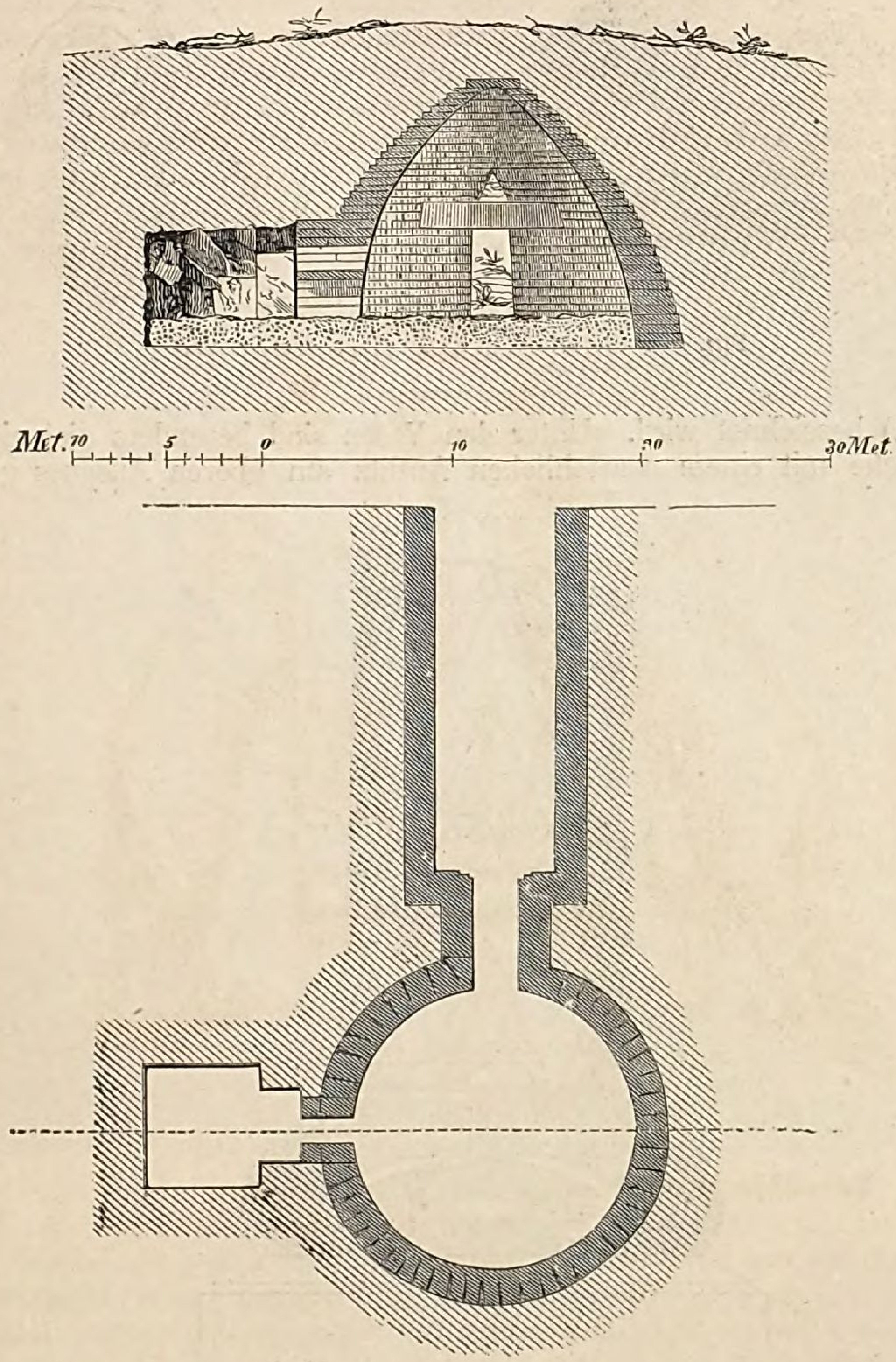


Fig. 99. Schatzhaus des Atreus. Grundriss und Durchschnitt.

Historiker oder Geograph verfährt, in Anschlag zu bringen hat. Auf dem Felsgrund des Hügels wurden riesige aus grossen Steinblöcken errichtete Mauern, ein Doppelthor, ein Thurm und die Ueberreste eines palastartigen Baues aufgedeckt. Die

[1] Vgl. *H. Schliemann*, trojanische Alterthümer 1874. 8. und desselb. Verf. Atlas trojan. Alterth. 1874. 4. Leipzig, Brockhaus.

massenhaft dabei gefundenen Vasen, Steinwerkzeuge, Bronzegeräthe und Goldschmucksachen gehören jener Epoche an, welche allgemein als Bronzezeit (vergl.

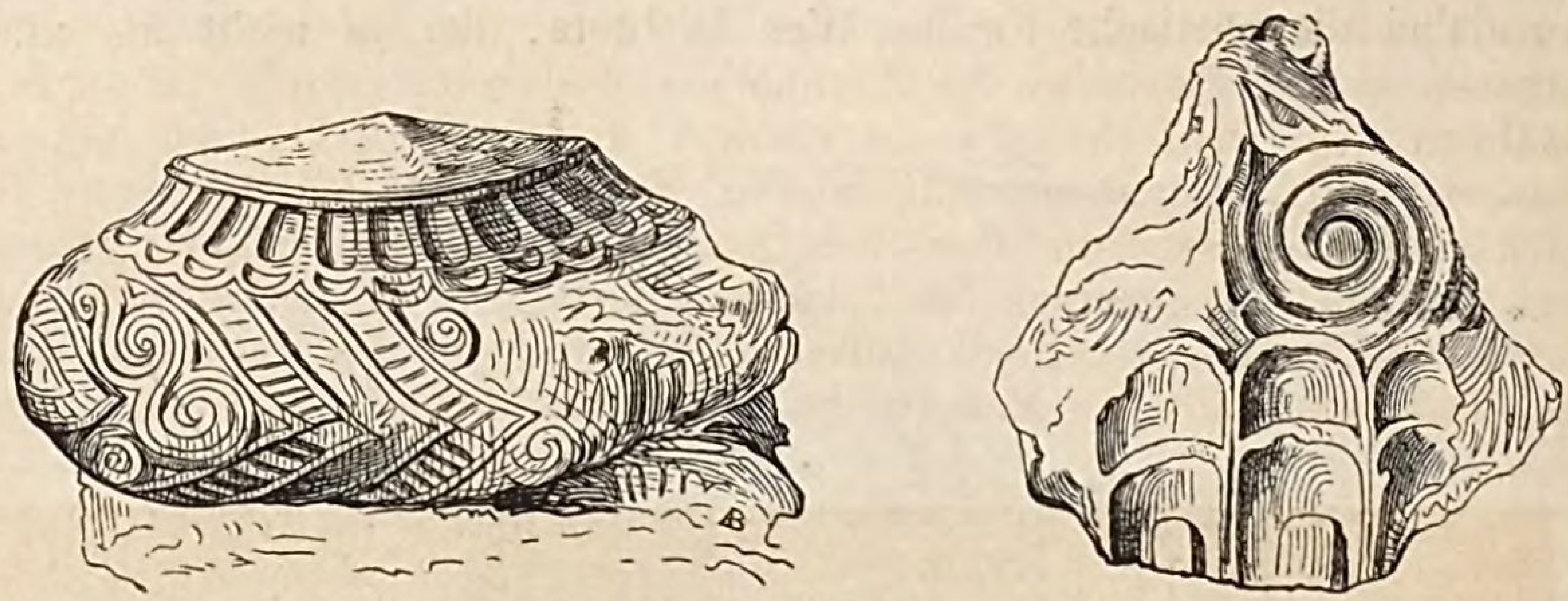


Fig. 100. Details vom Schatzhaus des Atreus.

oben S. 5 ff.) bezeichnet wird. Unter den Vasen sind besonders diejenigen merkwürdig, welche mit einem menschlichen Antlitz am oberen Ausguss geschmückt

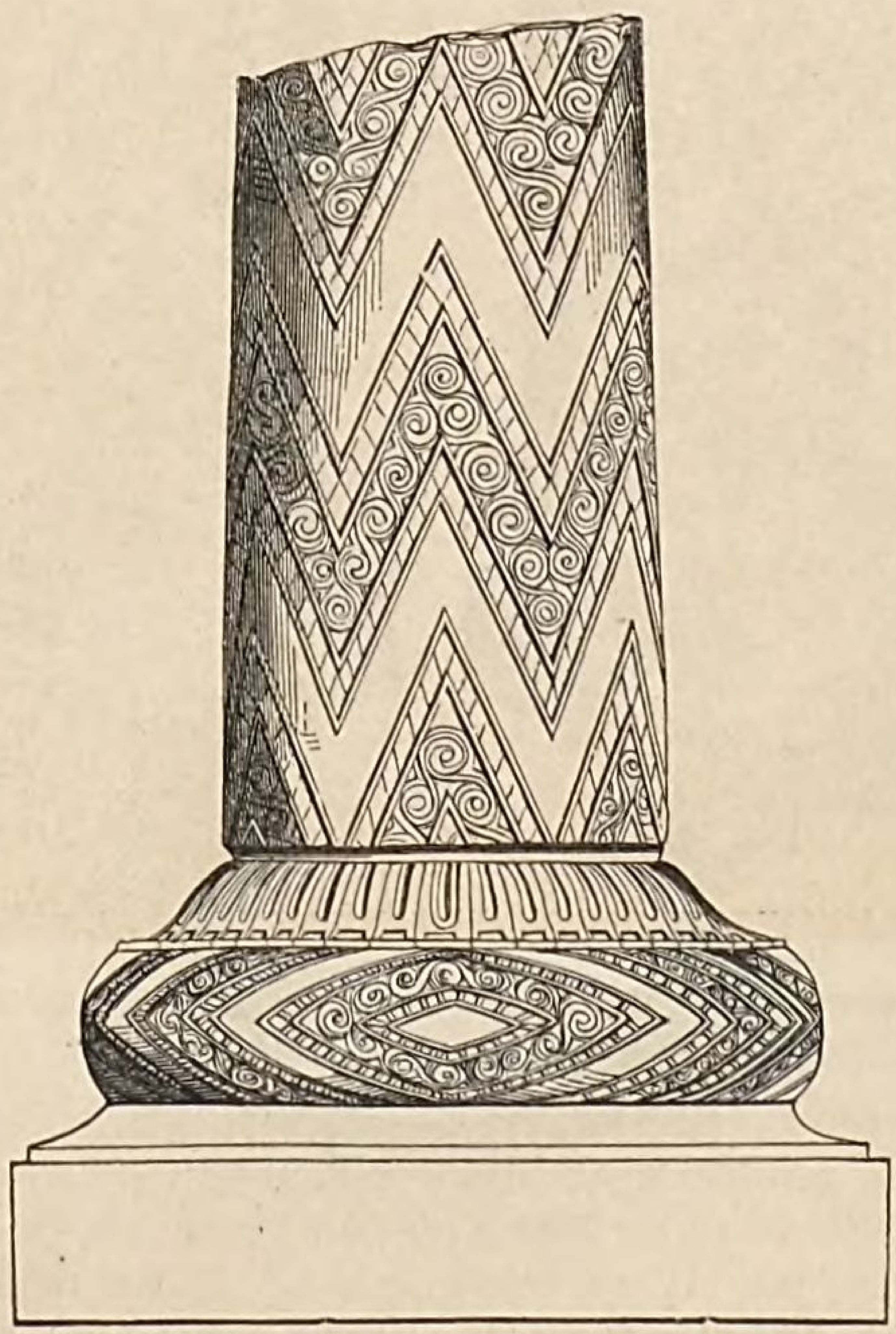


Fig. 101. Wiederhergestellte Säule vom Schatzhaus des Atreus.

sind, ähnlich wie dergleichen mannichfach auf Cypern und anderwärts gefunden worden sind. Der Charakter der Verzierungen auf allen diesen Werken bewegt sich innerhalb jener linearen Motive, Kreise, Zickzacks, Kreuze, Streifen und Bänder, welche uns als Urelemente der Ornamentik in allen Zonen und Ländern begegnen.

Noch bedeutender war die Ausbeute, welche der rastlose Eifer Schliemann's bei den Ausgrabungen zu Mykenä zu Tage förderte.[1] Abgesehen von der genaueren und gründlicheren Aufdeckung, welche dem Löwenthor und dem Schatzhause zu Theil ward, setzte er die Welt in Erstaunen durch die Ausgrabung von fünf grossen in den Felsboden der Akropolis von Mykenä eingebetteten ausgemauerten Gräbern, in welchen er nicht weniger als fünfzehn Leichen mit mehreren Goldmasken und mit einem ungeheuren Schatz von goldenen und silbernen Schmucksachen, Gefässen und Geräthen, bronzenen und kupfernen Gefässen, Waffen u. dergl. auffand. Neuerdings hat man ebendort noch ein sechstes Grab entdeckt. In überraschender Weise scheint dadurch die Nachricht des Pausanias bestätigt zu werden, dass innerhalb der Mauern die Gräber des Atreus, sowie des Agamemnon



Fig. 102. Goldene Maske aus dem vierten Grabe in Mykenä.

und der mit ihm ermordeten Gefährten sich fänden. Der Theil der Burg, in welchem diese Gräber entdeckt wurden, bildet einen von steinernen Sitzreihen umschlossenen Kreis von beinahe 100 Fuss Durchmesser, in welchem Schliemann, ohne Zweifel mit Recht, die Agora erkannt hat. Unter den aufgefundenen Ueberresten sind zunächst zahlreiche Idole von Terrakotta und viele gemalte Vasen zu nennen, deren Dekoration jene ältesten auch in Cypern und zu Troja sowie anderwärts vorkommenden linearen Elemente aufweist. Geradlinige und kreisförmige Formen sind dabei unter einander gemischt; neben Zickzacks, Kreuzlagen, Rautenmustern kommen Kreise, Rosetten, Sterne, Spiralen und mancherlei verwandte

[1] Vgl. Dr. *H. Schliemann*, Mykenä; Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen zu Mykenä und Tiryns. Leipzig, Brockhaus. 1878. 8., welchem die hier beigegebenen Abbildungen entlehnt sind.

Kreislinien vor. Damit mischen sich sodann menschliche Figuren und Thiergestalten, diese freilich noch von äusserstem Ungeschick in Zeichnung und Anordnung.

Die wichtigsten Funde sind aber die an Masse und Mannichfaltigkeit ausgezeichneten Metallsachen. Nicht bloss bronzene Gefässe, Waffen und Geräthe, kupferne Kessel, sondern vor Allem Goldschätze wurden in den Gräbern gefunden, deren Gewicht allein dem von fünftausend englischen Sovereigns gleichkommt. Das merkwürdigste vielleicht sind die fünf Goldmasken, mit welchen wie es scheint die vornehmsten Leichen bedeckt waren, und die nicht etwa einen allgemeinen conventionellen Typus, sondern ein individuelles porträtmässiges Gepräge verrathen. (Fig. 102). Ausserdem bedeckten goldene Panzer, prächtige Diademe (Fig. 103) und über zwölfhundert Goldblätter der mannichfachsten Form, ohne Zweifel in die Gewänder eingewirkt, diese fürstlich bestatteten Leichen. Besonders ist auch eine grosse Menge kleinerer und grösserer Knöpfe zu verzeichnen, die in ihrer Mannichfaltigkeit das System der hier herrschenden Ornamentik am deutlichsten aussprechen. Wir geben unter Fig. 104 eine Auswahl dieser Gegenstände, bei welchen der Kreis und die Spirale, die Rosette, der Stern und ähnliche Linienspiele, zum Theil auch der Zickzack, die Flächen in getriebener Arbeit schmücken. Auch die Unmassen der Goldblätter befolgen meistentheils ähnliche Ornamentik; doch finden sich auch Blätter und Blüthen von Blumen, namentlich der Winde, nachgebildet, und ebenso kommen mehrfach die Formen von Schmetterlingen (Fig. 105) und vom Tintenfisch (Fig. 106) vor. Durchweg also finden wir das älteste Dekorationsprinzip vorherrschend, das in allen primitiven Erzeugnissen der Menschheit wie eine gemeinsame Ursprache sich verfolgen lässt. Endlich geben wir noch unter Fig. 107 die Darstellung einer goldnen Weinkanne, welche ähnliche Ornamente zeigt. Fügen wir hinzu, dass nicht weniger als fünfzehn grosse Silbergefässe, 22 schwere goldene Vasen, Becher, Schalen und Kannen, viele Gemmen aus Bergkrystall, Onyx, Achat, Arbeiten aus Elfenbein und Alabaster, 150 Bronzeschwerter, 32 Erzgefässe, 28 goldene Diademe, drei Brustpanzer und ein Gürtel aus demselben Metall, viele Fingerringe, Armbänder, Ohrringe, Halsbänder, sämmtlich aus Gold, gefunden wurden, so erhellt genugsam der Reichthum dieses

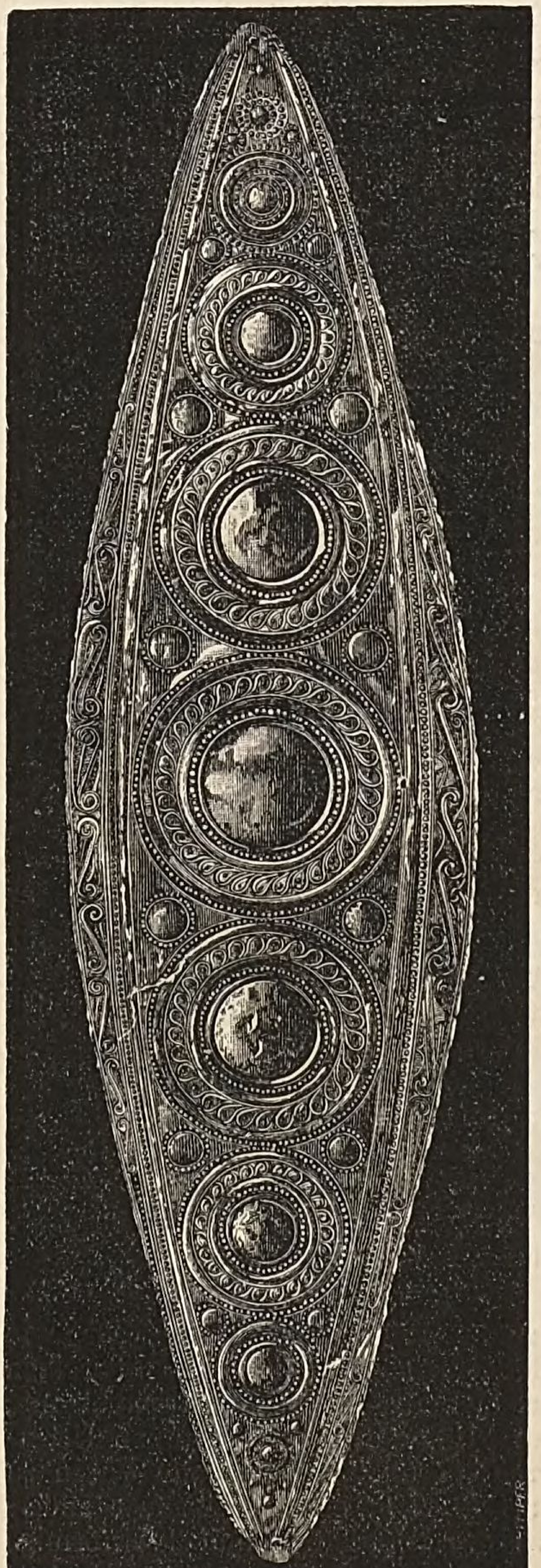


Fig. 103. Goldnes Diadem aus dem dritten Grabe in Mykenä.

grossartigen Fundes. Die Masse des Goldschmuckes, sowie der Styl der Dekoration verräth uns das Walten jenes orientalischen Kunstsinnes, der die Frühepoche der

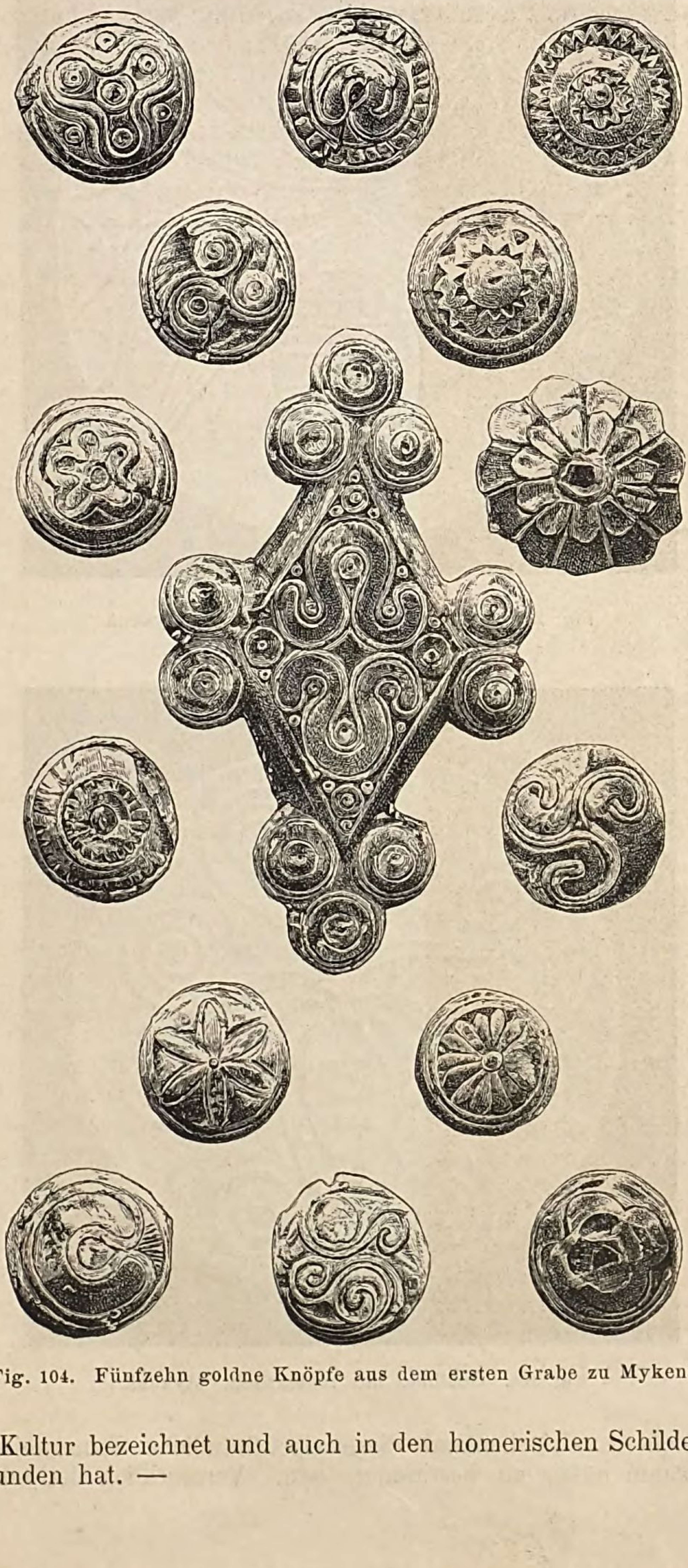


Fig. 104. Fünfzehn goldne Knöpfe aus dem ersten Grabe zu Mykenä.

griechischen Kultur bezeichnet und auch in den homerischen Schilderungen seinen Nachhall gefunden hat. —



Fig. 105. Goldblatt mit Schmetterling. Mykenä.



Fig. 106. Goldblatt mit Tintenfisch. Mykenä.

Wann sich in Griechenland diese eigenthümliche Kunstweise ausgebildet habe, dürfte kaum näher zu bestimmen sein. Vermuthlich fiel jedoch die glän-

zendere Entwicklung derselben in die letzte Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Christo, denn mit ziemlicher Gewissheit lässt sich das Ende jener älteren Kulturepoche etwa um das Jahr 1000 setzen. Um diese Zeit begann jene merkwürdige Umwälzung, welche alle Verhältnisse Griechenlands völlig umkehrte und fortan jene klare, menschlich schöne Kulturentwicklung begründete, die man als die eigentlich griechische bezeichnet. Den Anstoss zu dieser Umwälzung gab der kräftige Stamm der Dorer, welche von den nördlichen Gebirgen über Hellas hereinbrachen, den Peloponnes eroberten und dort ein dorisches Staatensystem begründeten. Ausser ihnen treten unter den griechischen Stämmen die Ionier ebenfalls in hoher Kulturbedeutung hervor, und es ist besonders der Gegensatz dieser beiden auf gemeinsam nationalem Boden so grundverschiedenen Stämme, wodurch das griechische Leben seine wunderbare Tiefe, seinen reichen Gehalt, seine vollendete Ausprägung gewonnen hat. Den strenggeschlossenen, auf sich selbst ruhenden, vorwiegend kriegerischen, in Staat und Sitte am Ueberlieferten mit Zähigkeit festhaltenden Dorern stellten sich die vielseitig angelegten, beweglichen, für alle Eindrücke mit seltner Empfänglichkeit begabten Ionier gegenüber. Im regen Wetteifer suchten beide ihr besondres Wesen zu entwickeln, ihren Einfluss und ihre Macht auszudehnen, durch zahlreiche Kolonien die griechische Bildung über Kleinasien und die Inseln, über Unteritalien (Grossgriechenland) und Sicilien zu verbreiten. Selbst am fernen Gestade des südlichen Frankreich erhob sich zu Anfang dieser Epoche in Massilia (dem heutigen Marseille) eine Pflanzstätte griechischen Lebens. Schon in dieser Verschiedenheit, in dieser individuellen Mannichfaltigkeit des griechischen Daseins zeigt sich der Gegensatz zum Orient; noch schärfer tritt derselbe hervor, wenn wir im Laufe der Entwicklung die unendliche Tiefe und Kraft der fortschreitenden Bewegung erkennen. Dass alles dies nur auf dem Boden eines freien staatlichen Daseins möglich war, leuchtet ein, und in dieser Hinsicht sind die republikanischen Verfassungen Griechenlands, so verschieden sie auch in den einzelnen Stämmen sich durchbilden, entweder in festem aristokratischem Beharren, wie bei den Dorern, oder in entschiedener demokratischer Entfaltung, wie bei den ionischen Athenern, — diese freien Verfassungen sind es, die der hohen geistigen Entwicklung der Hellenen die Basis bereiten und in der glänzendsten Zeit ihrer Blüthe als das höhere Princip siegreich aus dem Kampfe mit dem anstürmenden asiatischen Despotismus hervorgehen.



Fig. 107. Goldene Weinkanne. Mykenä.

Diese Andeutungen mögen als dürftiger Rahmen für das reiche Bild künstlerischer Entwicklung, das wir nunmehr aufzurollen haben, aufgenommen werden, da ein tieferes Eingehen in den Reichthum und die Fülle der gesammten griechischen Kulturentfaltung ein Buch, nicht ein Kapitel erfordern würde.

2. Die griechische Architektur.

a. Das System.[1]

Während bei den despotisch beherrschten Völkern des Orients hauptsächlich an den Palästen der Herrscher sich die Kunstform der Architektur entfaltete, während selbst bei den Voreltern der Griechen in pelasgischer Urzeit die Königsburgen allem Anscheine nach, soweit die Schilderungen Homer's und die vorhandenen Ueberreste erkennen lassen, den wichtigsten Gegenstand des künstlerischen Schaffens bildeten, tritt mit der Begründung der griechischen Freistaaten die Bedeutung solcher egoistischer Zwecke vollständig zurück, und nur die höchsten Ideen, die allgemeinen Zwecke des gesammten Staates erhalten das Recht künstlerischer Gestaltung. Nur am Tempel entwickelt sich daher die Kunstform der Architektur; was sonst von öffentlichen Gebäuden dem allgemeinen Nutzen dient, entlehnt seine künstlerische Charakteristik dem Tempelbau; ganz unscheinbar dagegen ist in den guten Zeiten des Griechenthums die Anlage und Ausstattung der Privathäuser.

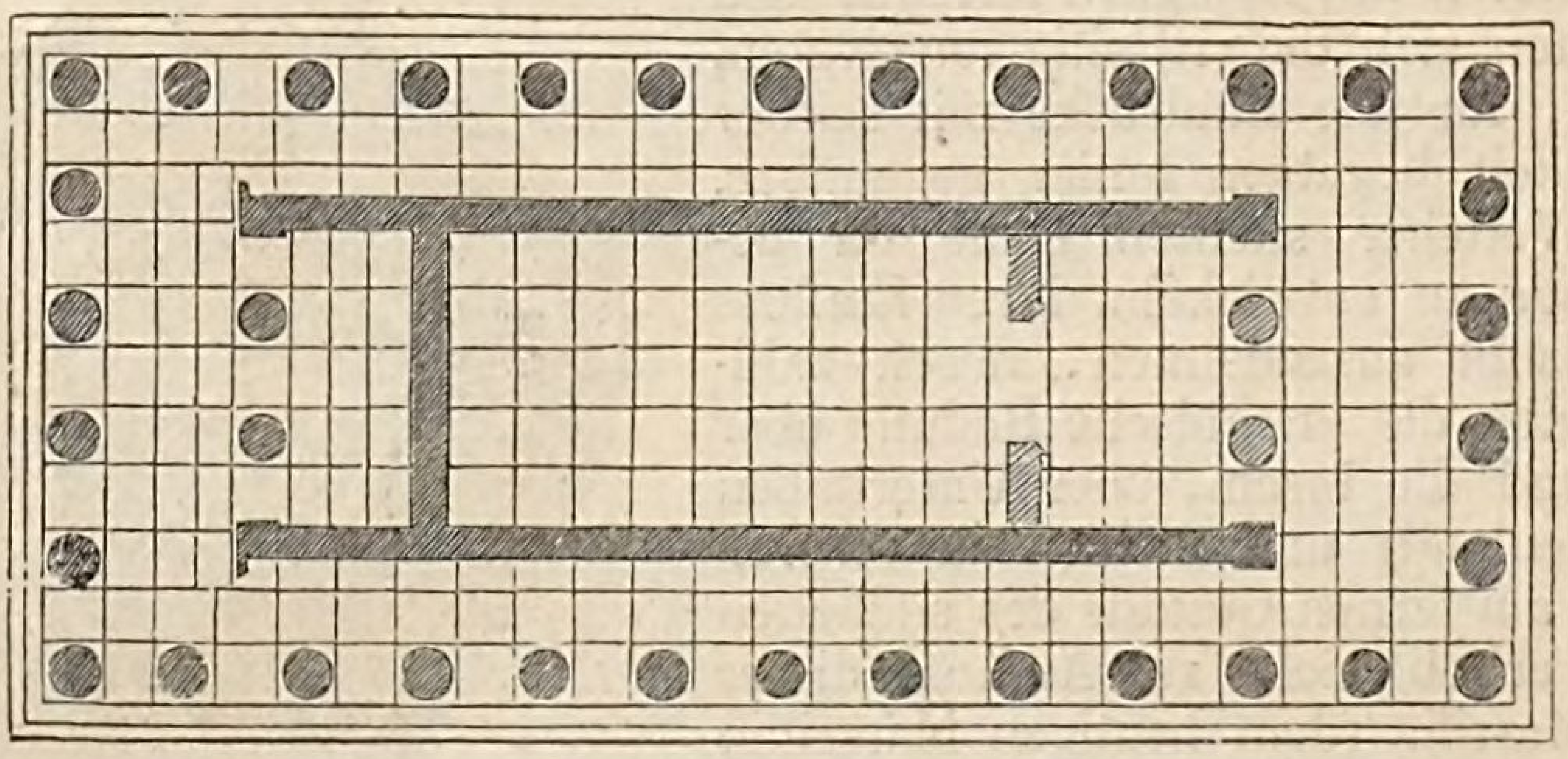


Fig. 108. Grundriss des Theseustempels zu Athen.

Der Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen in dem mit hohen Mauern umgebenen heiligen Tempelbezirk, fest umschlossen und klar gegliedert wie ein plastisches Werk. Suchten die orientalischen Völker in der Massenhaftigkeit, der verwirrenden Kolossalität der Anlagen dem dunklen Triebe nach dem Erhabenen einen Ausdruck zu geben, so erreichen die Griechen durch maassvolle Beschränkung, einfache Klarheit, harmonische Gliederung den Eindruck höchster Würde und festlicher Erhebung. Wurden wir dort stets an den unklaren Ausdruck sklavischer Gesinnung, starren Formelwesens und düsterer Religionsanschauungen erinnert, so tritt hier die hohe Anmuth eines freien Bewusstseins, das selbständige Gefühl menschlicher Würde, die heitere Sinnlichkeit eines edleren Kultus in der Gesammtform der marmorstrahlenden Tempel uns entgegen. Der Grundplan (Fig. 108) ist mit geringen Abweichungen stets derselbe leicht übersichtliche, deutlich gegliederte: ein Rechteck, ungefähr doppelt so lang wie breit, ringsum, oder doch wenigstens an der vorderen (der östlichen) Schmalseite, wo der Eingang ist, eine Säulenhalle, darüber auf klargegliedertem, reichgeschmücktem Gebälk das sanftgeneigte meist marmorne Giebeldach.

Innerhalb dieser gemeinsamen Grundform scheint man bei den alten Tempeln ihrer Bedeutung nach zwei verschiedene Gattungen annehmen zu dür-

[1] Siehe *C. Bötticher*, die Tektonik der Hellenen. 2 Bde. Potsdam 1844 ff.

fen.[1] Die eigentlichen Kultustempel umschlossen das heilige Bild des Gottes und waren nur als Wohnsitz desselben gedacht. Vor ihrem Eingang befand sich der Brandopferaltar, auf welchem bei geöffneten Tempelpforten und im Beisein des versammelten Volkes dem Gotte geopfert wurde, indessen das Innere nur von Einzelnen betreten werden durfte, die etwa Opfergaben auf den kleinen, drinnen befindlichen Altar, oder Weihegeschenke in den Tempel niederlegen wollten. Vorher aber musste jeder Eintretende aus der in der Vorhalle befindlichen Schaale mit Weihwasser sich besprengen. Die andre Gattung bilden die Fest- oder Agonaltempel, welche ein Prachtbild des Gottes enthielten, und in deren Innerm wahrscheinlich die Krönung der Sieger in den öffentlichen, dem Gotte geweihten Spielen stattfand. Da für beide Zwecke eine mässige Räumlichkeit genügte, so stellte sich die Grundform des Tempels mit Vorhalle (Pronaos), Cella (auch schlechtweg Naos) und Hintergemach (Posticum, wozu bisweilen noch als besondrer Raum der Opisthodomus hinzutritt) in seinen bescheidnen Dimensionen fest. Wo dagegen eine geräumigere Anlage erforderlich war, brachte man meistens im Innern zwei Reihen

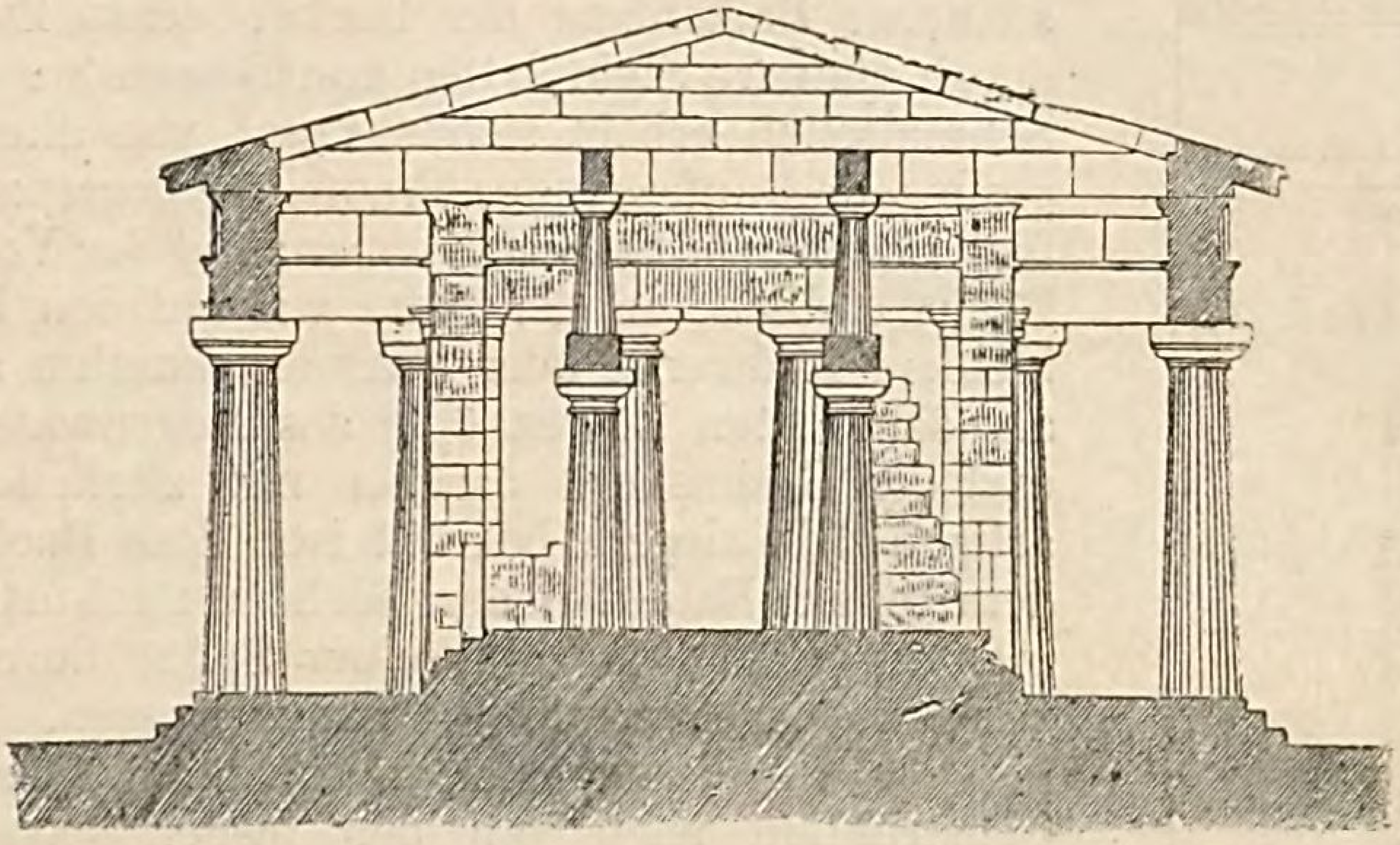


Fig. 109. Querdurchschnitt des grossen Tempels zu Pästum.

von Säulen an, die eine obere Galerie mit einer zweiten Säulenreihe trugen (Fig. 109), und liess, um dem Tempel Licht zuzuführen, den mittleren Raum ohne Dach, so dass dieser Theil unter freiem Himmel lag. Solche Tempel heissen Hypäthraltempel. Nach der Art der äusseren Säulenhallen nennt man den rings mit Säulen umgebenen Tempel (vgl. Fig. 108 und 118) Peripteros, den nur mit einer vorderen Vorhalle versehenen Prostylos, den mit vorderer und hinterer Halle ausgestatteten Amphiprostylos, den, dessen Vorhalle mit Säulen zwischen den vorspringenden Seitenmauern (Anten) sich bildet, Antentempel. So ist der Theseustempel (Fig 108) innerhalb der umgebenden (peripteralen) Halle als Antentempel gestaltet. Ebenso der Tempel zu Pästum. (Fig. 118). Gehen zwei vollständige Säulenhallen um den ganzen Bau, so ist es ein Dipteros (Fig. 121); lässt man die innere der beiden Säulenreihen fort, so dass die äussere in doppelter Weite von der Cellenwand absteht, so erhält man den Pseudodipteros (falschen D.); treten anstatt der vollen Säulenreihen nur Halbsäulen rings an der Tempelmauer heraus, so entsteht der Pseudoperipteros.

[1] Es muss indess bemerkt werden, dass diese Annahme auf erheblichen Widerspruch gestossen ist. Wenn die Scheidung in Kultus- und Agonaltempel, wie Bötticher will, wirklich stattfand, so dürfte doch die Behauptung, letztere hätten durchaus keine religiöse, sacrale Bedeutung gehabt, über das Ziel hinausschiessen.

Für die Gliederung des architektonischen Gerüstes stellen sich folgende Grundzüge heraus. Die Säulenhalle, die in grösserer oder geringerer Ausdehnung den Tempel umzieht, ist das in Gemeinsamkeit Stützende, zugleich Raumöffnende, Zuganggewährende. Durch die Basis, den Fuss, wird das selbständige Leben der einzelnen Säule scharf bezeichnet, der Stamm, mit vielen rinnenartigen Vertiefungen (Kanelluren) bedeckt, scheitelrecht aufsteigend, zuerst mit einer elastischen Erweiterung seines Umfangs (Entasis), dann mit kräftiger Einziehung (Verjüngung), spricht in lebensvoller Weise nicht ein passives Tragen, sondern ein energisch actives Stützen aus; das Kapitäl oder Säulenhaupt bringt den Conflikt zwischen Stütze und Last lebendig zur Anschauung. Ueber den Kapitälen schliessen die mächtigen, von einer Säulenaxe zur andern reichenden Balken des Architravs (Epistyl) sich zu einem breiten Bande zusammen, auf welchem der Fries mit seinen Bildwerken ruht. Ueber diesem wieder springt nach aussen die weitschattende Platte des Hauptgesimses (Geison) vor, nach innen die steinerne Balkenlage der Decke, deren Zwischenräume durch dünnere Steinplatten geschlossen werden. An den Schmalseiten erhebt sich sodann, von ähnlichem Dachgesims und aufragender Traufrinne begrenzt, das Giebelfeld mit seinen Statuengruppen; auf der Vorderkante des Dachs endlich, in der Mitte wie auf den Ecken, ragen kleinere Bildwerke oder Marmorpalmetten auf, während an den Seiten Löwenköpfe das Regenwasser ausspeien und der Gesimsbord darüber mit zierlichen palmettenartigen Stirnziegeln bekrönt ist. Das Dach wird gleich dem ganzen Baue bei den edelsten Denkmälern von Marmor aufgeführt und auf seiner Spitze durch eine Reihe von Firstziegeln anmuthig abgeschlossen.

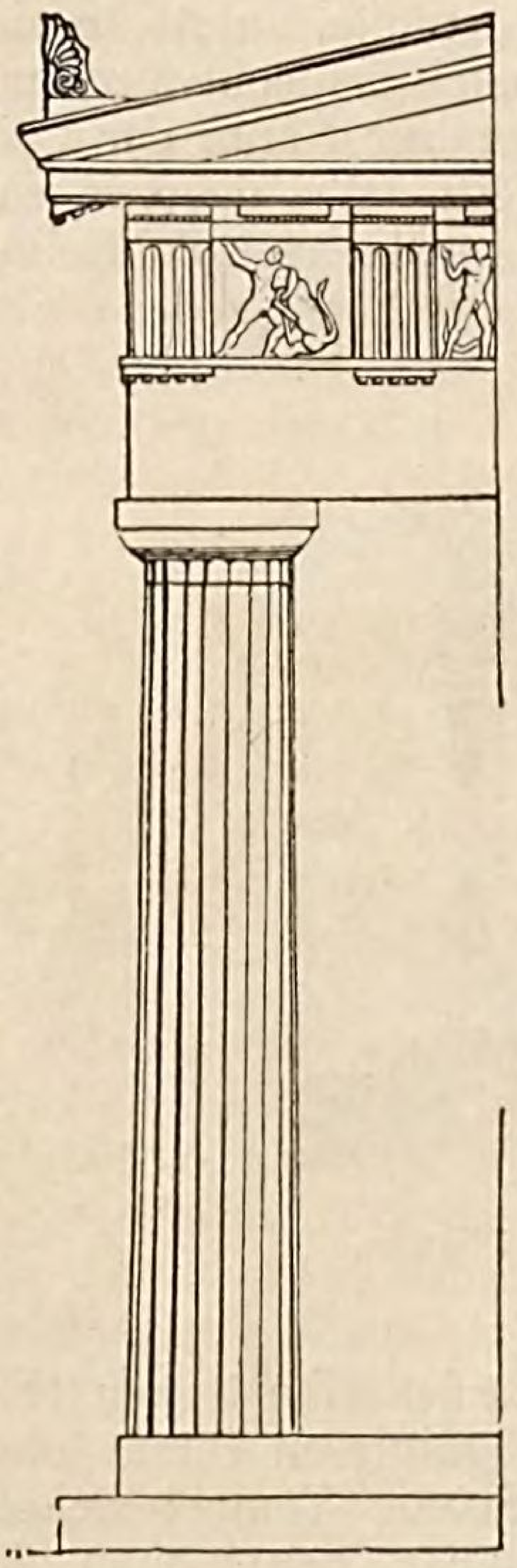


Fig. 110. Dorische Ordnung. Vom Theseustempel zu Athen.

Worin dieser griechische Steinbau sich schon der Construktion nach von den bisher betrachteten Bauweisen bedeutsam unterscheidet, das ist die organische Gliederung des steinernen Deckenbaues und des Giebeldaches. Aber bei diesen lediglich constructiven Vorzügen bleibt die griechische Architektur nicht stehen. Sie zum ersten Male erfindet eine Reihe von Kunstformen, die in vollendeter Prägnanz mit der höchsten Bestimmtheit und Schärfe das Wesen, die struktive Bedeutung der Glieder in sinnig bezeichnender Weise aussprechen, und unter einander ein so fest verschlungenes, innig geknüpftes Netz der mannichfachsten Beziehungen bilden, dass hier in Wahrheit und in höchstem Sinne des Worts Inhalt und Form einander zu vollendetem künstlerischem Organismus durchdringen. So reich ist aber der Genius dieses unvergleichlichen Volkes, dass es in der besondern Ausprägung der architektonischen Formen zwei auf gemeinsamer Grundlage durchaus selbständige Auffassungen hervorbringt, die als dorischer und ionischer Styl dem Charakter der beiden Hauptstämme auf's Genaueste entsprechen. Wie sich aber in Attika das ionische und dorische Kulturelement zu maassvoller Harmonie durchdringen, so erhält auch die ionische Bauweise in dem attisch-ionischen Styl noch eine besondere Modifikation, und endlich kommen die korinthischen Formen zu jenem Reichthum individueller Gestaltungen als anmuthig üppige Nachblüthe abschliessend hinzu.

Indem wir zur Betrachtung dieses reichen künstlerischen Lebens übergehen, haben wir mit dem dorischen Styl zu beginnen. (Fig. 110.) Strenge Gebundenheit, einfach klare Gesetzmässigkeit bezeichnet in Construktion und Formbildung

den dorischen Bau.[1] Die unbedingte Herrschaft, welche hier das Allgemeine über das Besondere ausübt und im staatlichen Leben die völlige Unterordnung des Einzelnen unter die Bedingungen der Gesammtheit fordert, spricht sich selbst an der Gestalt der Säulen augenscheinlich aus. Die Dorer geben der einzelnen Säule keinen Fuss, vielmehr dient der gesammten Säulenreihe die obere Platte des Unterbaues zu gemeinsamer Basis. Am Schaft erkennt man die mächtig aufstrebende und stützende Kraft aus der starken Anschwellung und Verjüngung, sowie an den Kanelluren, die in der Regel zwanzig (bisweilen auch nur sechszehn) in flacher Aushöhlung den Stamm umgeben und in scharfen Kanten zusammenstossen. Alles ist hier nach innen concentrirte, energisch aufstrebende und stützende Kraft, nichts von der runden Oberfläche ist stehen geblieben. Kurz und stämmig erreicht der Schaft gewöhnlich nur eine Höhe von etwa $5\frac{1}{2}$ unteren Durchmessern, und der Abstand der Säulen hält durchschnittlich $1\frac{1}{2}$ Durchmesser. Ein Einschnitt am oberen Ende, bisweilen in spielender Weise vervielfacht, bereitet auf den Punkt vor, wo das Kapitäl beginnt. Mehrere kräftig unterschnittene Ringe verbinden das letztere mit dem Schafte und lassen das untere Glied des Kapitäls, den sogenannten Echinus, mit kräftig vorspringendem und dann scharf eingezogenem Profil aufsteigen, gedeckt von einer quadratischen Platte (Abakus), die dem Gebälk ein genügendes Unterlager bereitet und den Uebergang aus dem Runden, Vertikalen, Stützenden in das Rechtwinklige, horizontal Lagernde, Aufruhende vollendet. Es folgt sodann, bis zur Stützfläche der Säule zurücktretend, der Architrav, aus einzelnen ungegliederten mächtigen Blöcken zusammengesetzt, nach oben durch ein vorspringendes Plättchen abgegrenzt. An letzterem sind in bestimmten Zwischenräumen, über jeder Säulenmitte und über dem Säulenabstand kleinere Plättchen angebracht, von welchen je sechs tropfenartige Klötzchen niederhängen. Diese deuten bezeichnend die Stellen an, wo über dem Architrav zur Unterstützung des Daches kurze, rechteckig geschnittene Stützpfeiler sich erheben, die auf der Fläche zwei ganze und auf den Ecken zwei halbe scharf eingezogene Rinnen haben, und den Namen Triglyphen (Dreischlitze) führen. Zwischen ihnen bilden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, ursprünglich offen und wohl als Fenster dienend, später regelmässig durch Steintafeln geschlossen, welche meist mit Reliefs geschmückt wurden. Metopen und Triglyphen bilden zusammen den Fries.

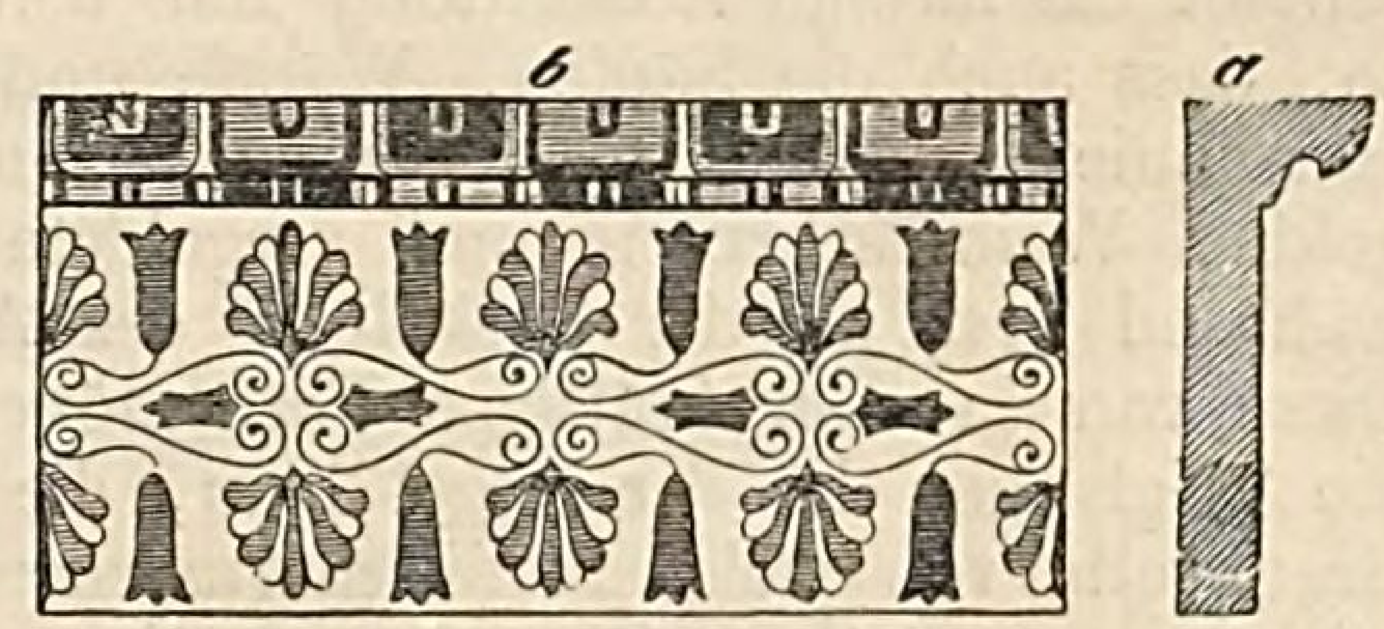


Fig. 111. Antenkapitäl vom Theseustempel.

Aus dieser feststehenden Eintheilung des Frieses und der strengen Beziehung seiner einzelnen Glieder zu der Stellung der Säulen erwuchs dem dorischen Bau die strenge Gebundenheit in Planform und Construktion. Zugleich erkennt man aus der Anlage dieses Schema's, dass dasselbe ursprünglich auf die einfache Grundform des Tempels mit Anten berechnet war. Denn wo peripterale Anlagen beabsichtigt wurden, da musste auf der Ecksäule eine Schwierigkeit erwachsen, wenn man die Triglyphe, der Vorschrift gemäss, auf die Säulenmitte stellen wollte. Daher rückte man sie hier ganz auf die Ecke und suchte die Ungleichheit durch etwas geringeren Säulenabstand zu vermindern.

Ueber dem Fries endlich springt in weiter Ausladung die Hängeplatte des Kranzgesimses oder Geison vor, an ihrer Unterfläche in rhythmischer Correspondenz mit jeder Metope und Triglyphe durch schräg vorspringende Platten, die sogenannten Mutuli oder Dielenköpfe, als frei Schwebendes charakterisirt. An der Unterfläche der Mutuli werden in drei Reihen hinter einander je sechs tropfenartige

[1] Vgl. *P. F. Krell*, Gesch. des Dor. Styls. Mit einem Atlas von 24 Taf. Stuttgart 1870.

Glieder, ähnlich denen an der Deckplatte des Architravs ausgemeisselt. Von den Ecken des Geison steigt nun in schräger Erhebung ein zweites ähnliches Gesimse auf, nur ohne Mutuli und Tropfen, um den Einschluss des Giebelfeldes oder Tympanons zu vollenden. Ueber dem Dachgeison erhebt sich in aufgekrümmter Biegung die Traufrinne (Sima) mit ihren Löwenköpfen. Das Giebelfeld wird mit Steintafeln geschlossen und erhält durch Statuengruppen einen der inneren Bedeutung des Gebäudes entsprechenden Schmuck. Fügen wir zu diesen Formen noch die Gestalt der Ante, d. h. der Stirnseite der Mauer, hinzu, deren Charakteristik sich durch das Kapitäl dem Wesen der selbständigen Stütze nähert, durch den gradlinigen Schnitt und den engen Mauerverband, sowie einen zierlich aufgemalten Ornamentstreif (Fig. 111) als Theil der Umfassungswände kund gibt, so haben wir die wesentlichen Elemente des dorischen Baues geschildert.

Wir haben aber noch hinzuzusetzen, dass die plastische Ausstattung des Tempels durch die Anwendung reicher Bemalung, durch sogenannte Polychromie, wesentlich gesteigert wurde. [1] Hat man auch, im Gegensatz zu der früheren Annahme völliger Farblosigkeit der griechischen Tempel, neuerdings eine durchgängige Uebermalung behauptet, so ist eine solche doch nur für die aus geringerem Material ausgeführten Werke nachgewiesen, welche vollständig mit feinem Stuck überzogen und mit kräftiger Bemalung versehen wurden. An den Marmortempeln scheint die farbige Ausstattung nur den oberen Theilen gegolten zu haben, doch so, dass auch die Säulen, Wände und Architrave abgetönt wurden, um sie in Harmonie mit dem Uebrigen zu setzen. Ausserdem wurden wohl am Architrav goldne Weihinschriften und vergoldete Schilder als Siegesdenkmale aufgehängt, während erst an der Deckplatte des Architravs die eigentliche Färbung begann. Diese war in sehr kräftigen Farbentönen, meistens blau und roth, durchgeführt, die Triglyphen in der Regel blau, die Metopen und das Giebelfeld in kräftigem Braunroth, von welchem die marmornen, zum Theil selbst bemalten Bildwerke sich wirksam absetzten. Die abakusartigen Glieder zeigten ein aufgemaltes Mäanderschema, die wellenförmigen ein Blattmuster, die Hallendecke war auf blauem Grunde mit roth und goldnen Sternen geschmückt, und auch an den dekorativen Gliedern des Daches wird reiche Vergoldung und Bemalung sich gefunden haben.

In wesentlich verschiedener Durchführung gestaltet sich der ionische Styl. Den männlichen, strengen, selbst herben Formen des dorischen setzt er seine milden, weichen, mehr weiblichen gegenüber. Er löst die strenge Gebundenheit, in der die Construktion beim dorischen Bau verharrte, zu einem freieren, beweglicheren System, gibt den einzelnen Gliedern eine grössere Selbständigkeit, charakterisirt sie als solche durch eine Fülle bezeichnender Formen und bringt an die Stelle strenger dorischer Einfachheit das anmuthig bewegliche, aber willkürlichere Spiel seiner graziösen Formen. Schon an der Säule erkennt man leicht das wesentlich verschiedene Geschlecht der ionischen Bauweise. Sie wird als selbständiges Glied durch eine besondere Basis bezeichnet und vorbereitet (Fig. 112). Zuerst wird eine quadratische Platte (Plinthus) als Unterlage angeordnet, auf welcher die kreisrunden Glieder der Basis ihr Auflager finden. Diese bestehen unterhalb aus zwei nach innen elastisch eingezogenen Kehlen, die durch feine reifenartige Glieder mit einander sowie mit der Platte und dem oberen Theil verbunden sind. Den letzteren bildet ein kräftig ausladender runder Wulst (Torus), von welchem der Schaft mit einer leisen Einziehung (dem sogenannten Anlauf) aufsteigt. Der Schaft ist weit schlanker, als bei der dorischen Säule, 8½ bis 9½ untere Durchmesser lang, und in entsprechender Weise erweitert sich auch der Säulenabstand bis auf zwei Durchmesser, in consequenter Ausprägung eines leichteren, schlankeren Bausystems. Die

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 15 A und *F. Kugler* in den Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. I, S. 265 ff. Dazu die Schriften von *Hittorff*, le temple d'Empedocle etc. und *G. Semper*, der Stil.

Anzahl der Kanelluren steigt auf 24, und die einzelnen sind durch einen schmalen Steg, einen Theil der Säulenperipherie, von einander getrennt, dabei tiefer, in vollerer Rundung ausgehöhlt, auch enden sie sowohl oben wie unten am Schafte in kreisförmiger Schlusslinie, Anfang und Ende der Säule unkanellirt lassend.

Am originellsten gestaltet sich die Form des Kapitäls. Zwar hat es ähnlich dem dorischen einen Echinus, nur von runderem Profil und geringerer Ausladung, durch die sogenannte Eierverzierung plastisch charakterisirt und durch ein ebenfalls plastisch als Perlenschnur behandeltes Band dem Schafte verknüpft; allein über dem Echinus breitet sich statt des einfachen Abakus ein doppeltes Polster aus, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endet. Denn in elastischem Zusammenschliessen ringeln sich die rippenartigen Säume um die etwas ausgetiefte Fläche der Kanäle und enden im Mittelpunkt mit einem oft durch eine Rosette geschmückten Auge, indess aus den inneren Winkeln der Volute beiderseits eine zierliche Blumenranke sich ausfüllend in die Ecke vor dem zurückweichenden Echinus hinschmiegt. Diese Gestalt findet sich aber nur auf der Vorder- und Rückseite; an den beiden anderen, den Seitenflächen dagegen sieht man nur das Polster, das in der Mitte, von einem Bande umwunden, sich zusammenzieht und daselbst den Echinus mit der Perlenschnur blicken lässt. Den oberen Abschluss des Kapitäls bildet eine quadratische, im Wellenprofil geschwungene und mit Blattmustern geschmückte dünne Platte. Eine verstandesgemässe Erklärung dieses eben so anmuthigen und schönen, als originellen Kapitäls wird stets erfolglos bleiben, und gerade an dieser merkwürdigen Form muss sich das Streben, mit dem blossen rationellen Kalkül die griechischen Kunstschöpfungen zu begreifen, als unzureichend erweisen. Da wir die Volutenform, dies charakteristische Hauptglied des ionischen Kapitäls, mehrfach in der vorderasiatischen Kunst gefunden haben, so wird die Annahme nicht zu gewagt erscheinen, dass hierin ein der gesammten vorderasiatischen Kunst gemeinsames Motiv zu erkennen sei, welches dann freilich durch die ionischen Griechen in seiner schönsten Entfaltung und in würdiger, angemessener Verwendung geltend gemacht wurde. Und gewiss darf es nicht zufällig genannt werden, dass die ionisch-griechische Architektur ihre durchgreifende Ausbildung auf dem Festlande Kleinasiens gefunden hat. Es spricht sich aber in dem mächtigen Vorquellen, in der gewaltsamen, nach unten gewendeten Krümmung, ein mehr passives Nachgeben gegen den Druck des Gebälkes aus, zum bezeichnenden Unterschied von der straffen dorischen Weise.

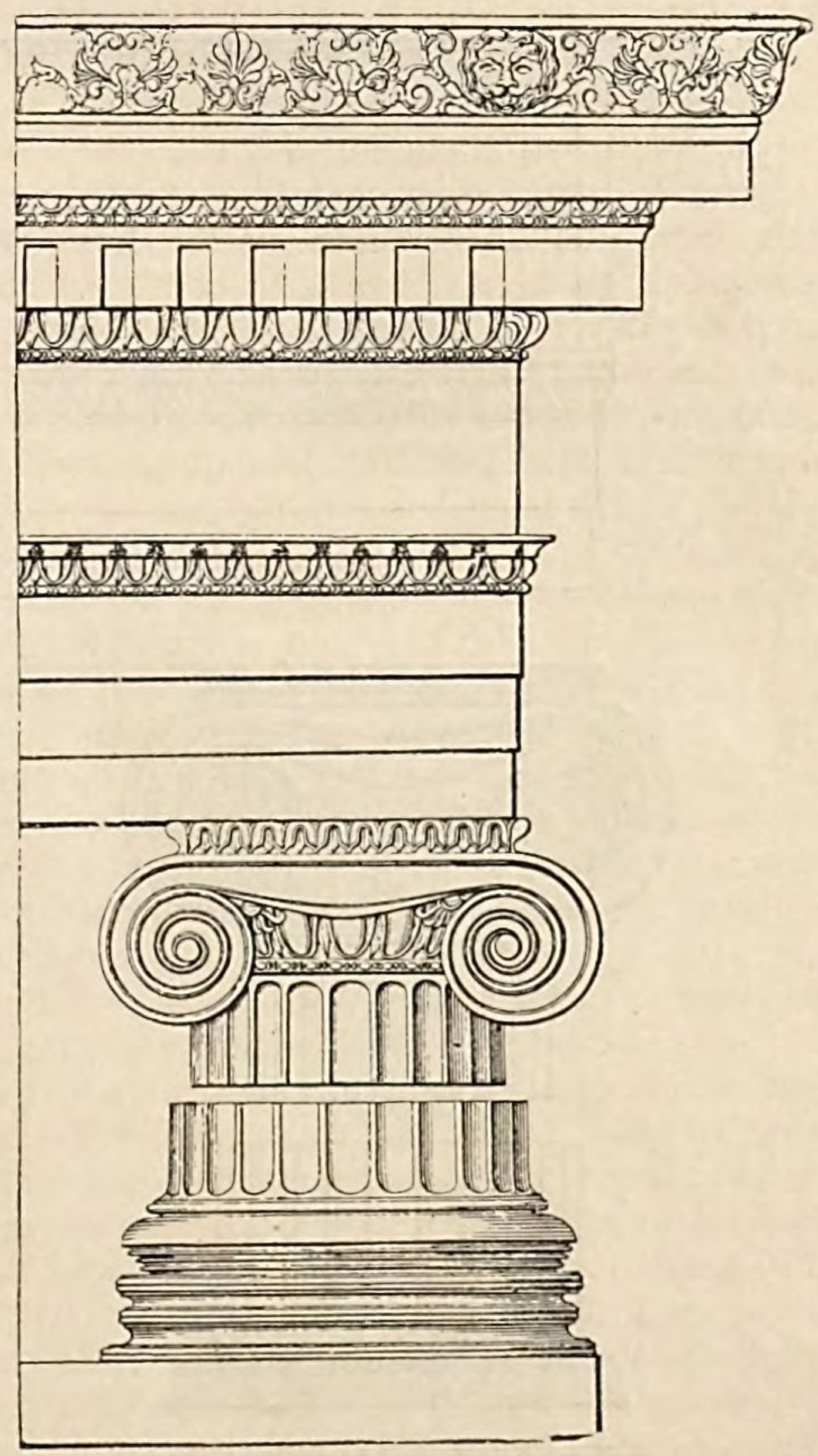


Fig. 112. Ionische Ordnung. Vom Athenetempel zu Priene.

Dieselbe reichere, mannigfaltigere Entwicklung der Formen beohachten wir an allen folgenden Gliedern. So zeigt der Architrav nicht die schwere ungetheilte Mächtigkeit des dorischen, sondern wird, obwohl in ganzer Höhe aus einem Steine bestehend, scheinbar aus drei (auch wohl nur aus zwei) nach oben der Schattenwirkung wegen übereinander vortretenden Streifen zusammengesetzt, wie denn auch sein Abschluss aus Perlenschnur und blattgezierter Welle besteht, der noch ein krönendes Glied zur Bezeichnung der völligen Selbständigkeit auch dieses Theiles hinzugefügt wird. Noch entschiedenere Umgestaltung empfängt der Fries, da anstatt der strengen, die ganze Planform beherrschenden Triglyphen- und Metopengliederung ein ununterbrochener, gleichmässig aus aufrecht gestellten Steinblöcken zusammengesetzter Fries angeordnet wird, der nun in ganzer Ausdehnung als Zophoros (Bildträger) mit freien Reliefcompositionen bedeckt ist. Auch für ihn gibt eine blättergeschmückte Welle sammt der verknüpfenden Perlenschnur den bestimmt ausgeprägten Abschluss. Ueber ihm springt die Hängeplatte des Kranzgesimses wie im dorischen Style mit kräftiger Schattenwirkung weit vor, allein die dorischen Mutuli verwandeln sich bei den Ioniern in eine Reihe würfelartiger, in dichten Intervallen angeordneter Vorsprünge, der sogenannten Zahnschnitte, welche dieselbe Charakteristik des frei Schwebenden, nur in anderer Weise als die Mutuli bewirken. Giebel und Dachbildung ist im Wesentlichen der dorischen gleich, nur die Traufrinne (die Sima) nimmt, wellenartig umgebogen, eine geschweifte Gestalt an, welche in der Kunstsprache mit dem corrumpirten Ausdruck »Karnies« bezeichnet wird (vgl. 112).

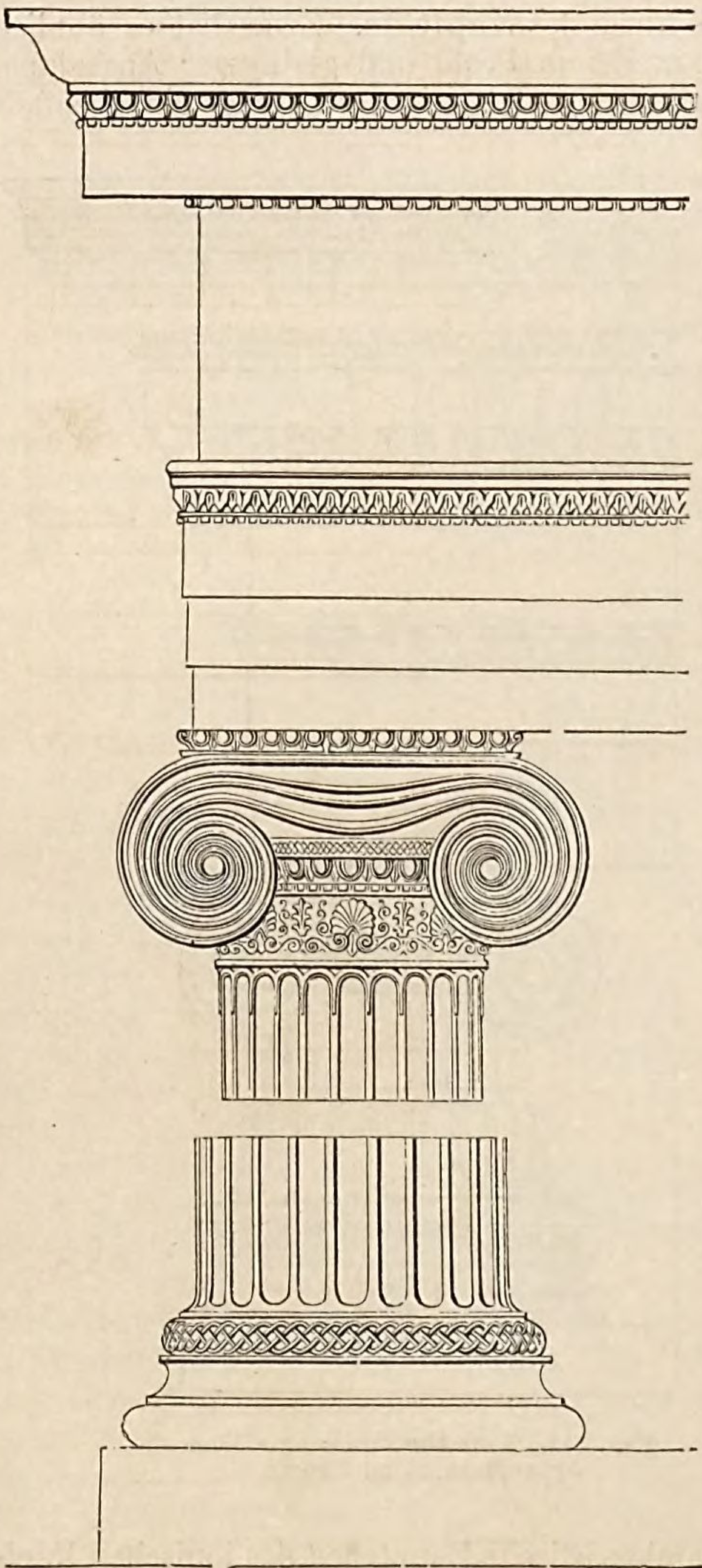


Fig. 113. Attisch-ionische Ordnung. Vom Erechtheion zu Athen.

Haben wir beim dorischen Styl den schwachen Punkt, der sich in der schwierigen Anordnung der Ecktriglyphe bemerklich machte, hervorgehoben, so dürfen wir die bedenkliche Stelle der ionischen Bauweise eben so wenig verschweigen. Sie offenbart sich in der Gestalt des Kapitäles, das nicht wie das nach allen Seiten gleichartig entwickelte dorische für jeden Standort geeignet, sondern nur für die einfache Vorhalle gebildet war. Bei peripteralen Anlagen musste das Kapitäl der Ecksäule, nach der regelmässigen Ausbildung, seine Vorderseite der Front zukehren, und also durch eine Seitenansicht mit den Kapitälen

der Nebenseiten in einer unerträglichen Dissonanz stehen. Man half sich daher so gut man konnte durch eine Täuschung, indem man dem Kapitäle zwei an einander stossende Hauptseiten gab, die auf der Ecke zusammentreffenden Voluten aber — nicht eben schön — in gewaltsam vorspringender Krümmung sich verjüngen liess. Durch solche gekünstelte Lösung scheint es demnach für den ionischen wie den dorischen Styl fest zu stehen, dass die Form des Peripteros erst in späterer Zeit als Zusatz zu der einfacheren Grundlage sich herausgebildet hat.

In Attika erlebte nun, in Folge der Kreuzung mit dorischen Einflüssen, der ionische Styl eine Modifikation, die man treffend als attische bezeichnet hat. (Fig. 113.) Zunächst wird der Säulenbasis die besondere Plinthe genommen; dafür aber die doppelte Einziehung in eine einfache verwandelt, welche durch einen kräftigen runden Wulst mit dem gemeinsamen Untersatz verbunden ist. So gestaltet sich die attische Basis aus einer, von zwei Wulsten eingeschlossenen, scharf eingezogenen Hohlkehle; doch spricht sich innerhalb dieser Begrenzung schon das Verjüngungsgesetz des Säulenschaftes gleichsam in verkleinertem Maasstabe aus, da der untere Wulst weiter ausladet und kräftiger gebildet ist, als der obere. Der Säulenschaft ist wesentlich wie im rein ionischen Bau, nur erreicht er weniger schlanke Verhältnisse, und so spricht auch das Kapitäl durch ein bedeutsameres Vortreten seiner kräftiger gebildeten Voluten ein energischeres Leben aus. Der Oberbau hat bei den attischen Werken dieselben Hauptformen wie bei den ionischen, nur erscheint der Fries in bedeutenderer Höhe, und das Kranzgesims entbehrt der Zahnschnitte, statt deren die weit vorspringende Hängeplatte in ganzer Länge stark unterschnitten wird, so dass der vordere, tiefere Rand das krönende Wellenglied des Frieses verdeckt (vgl. Fig. 113).

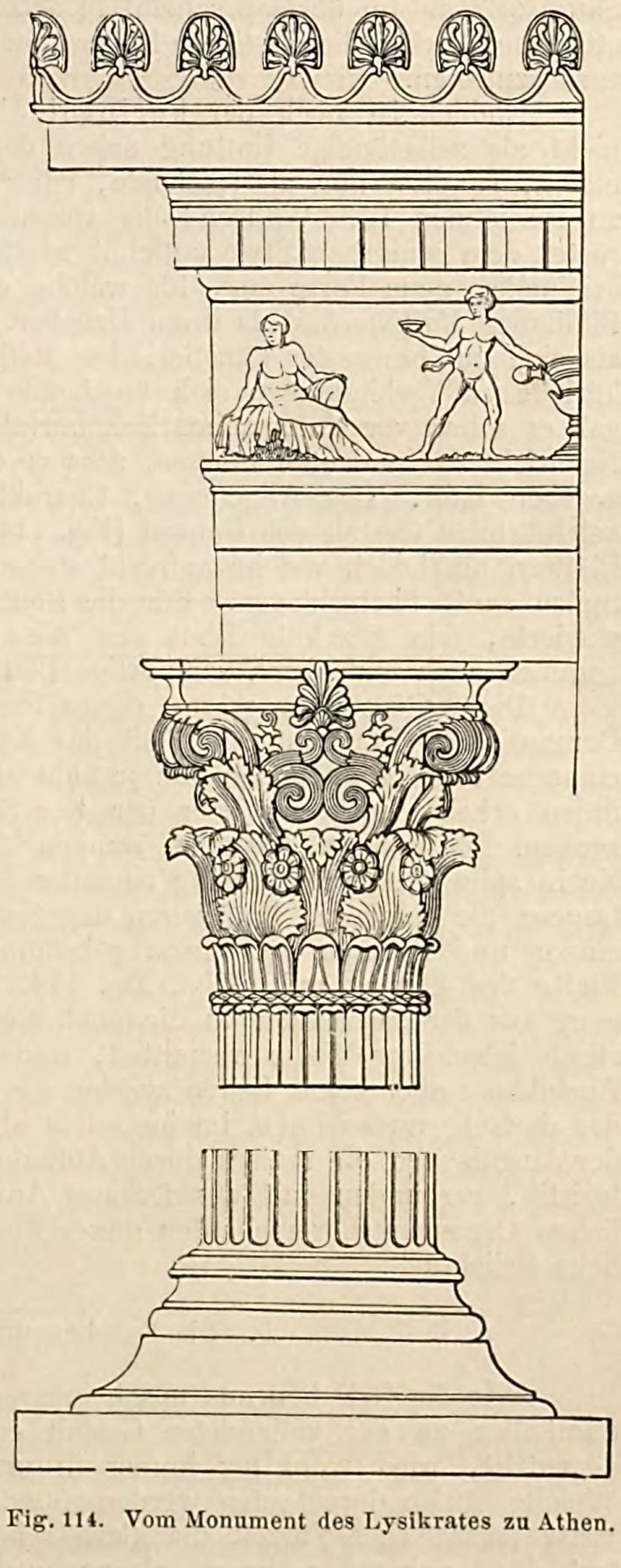


Fig. 114. Vom Monument des Lysikrates zu Athen.

Im Allgemeinen bezeichnet die attische wie die ionische Bauweise ihre lebendigere Beweglichkeit durch eine Fülle von abgrenzenden und krönenden Gliedern, die in verschieden geschweiftem Wellenprofil ausladen und mit plastisch ausgemeisselten Blattornamenten reich dekorirt werden. Dass an einigen attischen Denkmälern diese Charakteristik nur in aufgemalten Blättern bestanden hat, beweist ebenfalls wieder eine grössere

Hinneigung zur Einfachheit dorischer Verzierungsweise. Besonders graziös entfaltet sich die dekorative Lust des Ionismus an den Anten und Wandflächen, die durchweg ein aus Platte und mehreren Wellengliedern gebildetes Kapitäl erhalten und darunter noch einen aus aufrechten Blumen und Ranken bestehenden breiten Saum zeigen. Im übrigen scheint in demselben Maasse, wie an den ionischen und attischen Werken die plastische Dekoration überwiegt, die malerische Ausschmückung zurückzutreten.

Endlich ist noch der korinthischen Bauweise zu gedenken, die jedoch nicht als selbständige Gattung neben der dorischen und ionischen sich geltend macht, sondern nur als spielende, einer späteren Zeit entsprungene Abart beider zu bezeichnen ist. Während die wesentlichen Grundelemente des baulichen Gerüstes dem ionischen Style entlehnt werden, bildet sich nur für das Kapitäl eine originelle, neue Form aus, für welche es bezeichnend erscheint, dass man den Bildhauer *Kallimachos* als ihren Urheber nannte. Damit ist ausgedrückt, dass es als eine mit bewusster künstlerischer Reflexion hervorgebrachte, in freieren, willkürlicheren Verbindungen sich ergehende Schöpfung zu betrachten sei. Uebrigens gab es schon vor Kallimachos Zeit korinthische Kapitäle, und so werden wir jene Nachricht dahin deuten müssen, dass er diesem Kapitäl seine vollendete Ausbildung gegeben habe. Das Allgemeine, Charakteristische dieser Form ist die schlanke, kelchförmige Gestalt des Ganzen (Fig. 114). Diese wird mit mehreren Reihen von Blättern umkleidet, welche aufrecht stehend und nach Aussen umgebogen, mit der Spitze sanft überschlagen. Für die Blätter wird meistens das elegante, reich gegliederte, fein gezahnte Blatt des Akanthus (Bärenklau) angewendet. Doch kommen auch einfachere, schilfartige Blätter vor.

Die weitere Entwicklung dieser Form führte jedoch bald zu einer reicheren Composition. Den unteren Theil des Kapitäls bilden auch hier zwei sich über einander erhebende Reihen von je acht aufrecht stehenden Akanthusblättern. Aus ihnen erheben sich an jeder der vier Seiten des Kapitäls zwei doppelte Blumenranken. Die inneren, kleineren Ranken biegen sich nach der Mitte zusammen, wo sie in spiralförmiger Windung einander begegnen und eine palmettenartige Blume tragen; die äusseren, kräftigeren dagegen schwingen sich nach den oberen Ecken empor und nehmen auf ihrem gekrümmten Rücken die etwas herausgeschweifte Platte des Abakus auf. (Vgl. Fig. 114.) Durch diese Eckvoluten ist der Uebergang aus der kreisrunden in die quadratische Form in eben so geistreicher als plastisch lebendiger Weise vermittelt, und das Kapitäl hat durch diese gleichartige Ausbildung aller seiner Seiten wieder die allgemeineren Vorzüge gewonnen, welche das dorische auszeichnen, im ionischen aber aufgegeben sind. Die grössere Pracht der Ausführung, die realere durch Aufnahme vegetativer Elemente bewirkte Charakteristik, verbunden mit der freieren Anwendbarkeit für alle Stellungen im baulichen Organismus, verschafften dieser Form in der spätern Zeit eine ausserordentliche Beliebtheit.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[1]

Wie die Griechen aus unscheinbaren Anfängen ihr architektonisches System allmählich zu der vollendeten Gestalt entwickelt haben, in welcher es uns entgegentritt, wird wohl für immer in undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben. Welche Stufen durchlaufen werden mussten, ehe an die Stelle der primitiven Bauweise pelasgischer Vorzeit die klare schöne Form des hellenischen Tempelbaues trat, lässt sich mehr ahnen, als nachweisen. So viel ist gewiss, dass schon um 650 v. Chr. nach einer Aeusserung des Pausanias die beiden griechischen Style,

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 12. 13. 14. 14 A. 15. (V.-A. Taf. 7.) — *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

der dorische und ionische, in völliger Gleichberechtigung neben einander geübt wurden. In der Anlage und der Construktion zeigen selbst die ältesten noch vorhandenen Werke bereits die consequente Ausbildung des Systems, und nur in der feineren Gestaltung der Glieder erkennt man in der ganzen Reihe der erhaltenen Denkmäler gewisse Abstufungen, die als Merkmale der verschiedenen Entwicklungsstadien aufzufassen sind.

Die erste Epoche

lässt sich etwa von der Solonischen Zeit bis zu den Perserkriegen abgrenzen. Das Griechenthum war noch in seiner einfachen, ursprünglichen Kraft. Die einzelnen Staaten hatten sich in scharfer Selbständigkeit ausgeprägt und erfreuten sich einer

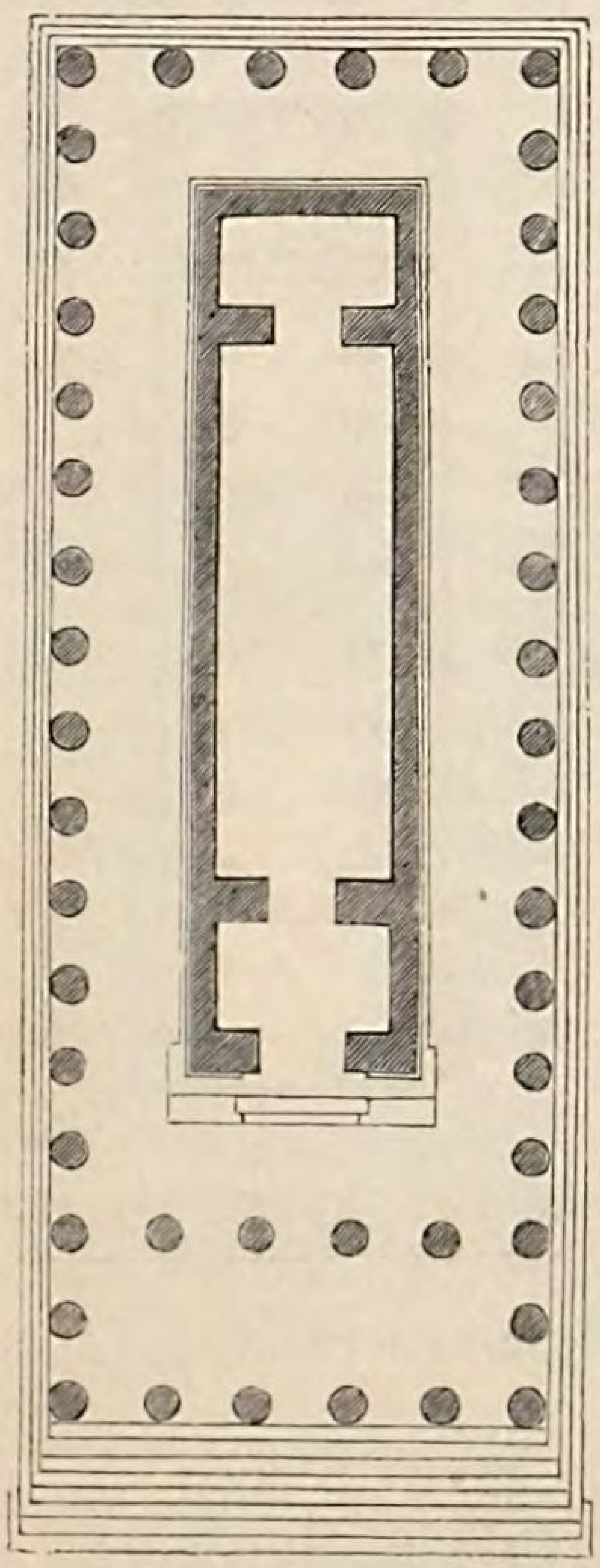


Fig. 115. Der mittlere Burgtempel zu Selinunt.

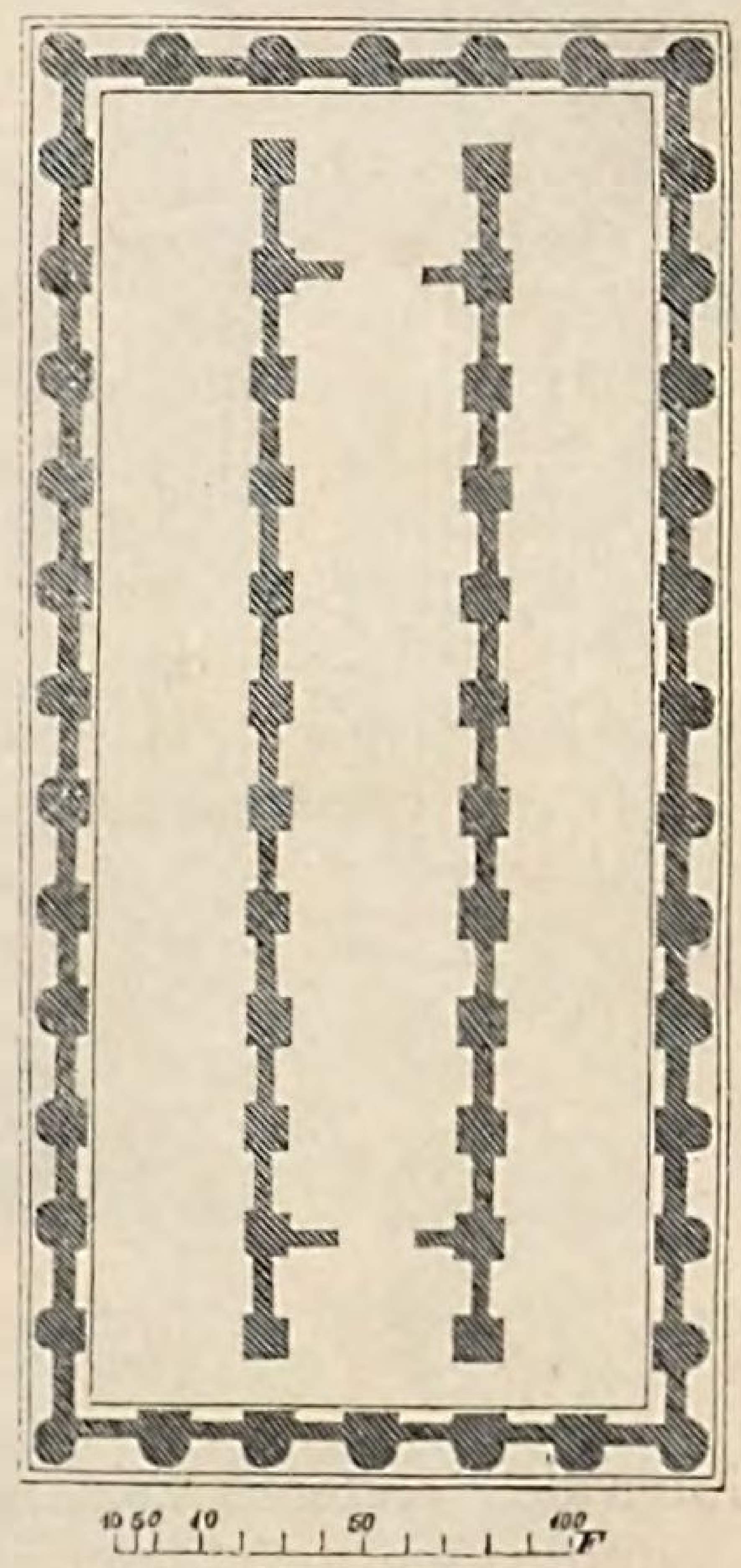


Fig. 116. Zeustempel zu Agrigent

regen Entwicklung des materiellen und geistigen Lebens, die namentlich in Athen sich in der Herrschaft des Pisistratidengeschlechtes durch glänzende künstlerische Unternehmungen, durch die Pflege der Dichtkunst, die Sorge für die Sammlung der homerischen Gesänge offenbarte. Die Bauwerke dieser Epoche, in nicht bedeutender Zahl erhalten, sind noch vorwiegend streng, alterthümlich und selbst schwerfällig. Besonders gilt dies von dem Dorismus Siciliens und Unteritaliens, wo diese herbere Behandlungsweise als Folge provinzieller Bedingungen und eines minder feinen Materials noch längere Zeit hindurch anhielt und die Dauer der Epoche um ein halbes Jahrhundert verlängerte. In Sicilien selbst sind umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Styles vorhanden, zum Theil

auf Werke von kolossaler Anlage hindeutend.[1] Die Grundform des Tempels weist fast ohne Ausnahme die Gestalt des Peripteros, und zwar mit sehr weiter, fast pseudodipteraler Stellung der Säulenhalle; die Cella ist lang gestreckt und schmal, stets mit einem Posticum und ziemlich ausgedehnter Vorhalle versehen (vgl. Fig. 115). In der Detailbildung herrschen schwere, derbe Verhältnisse vor, die Säulen erscheinen kurzstämmig, mit starker Anschwellung und entschiedener Verjüngung, die Gebälkglieder massig und lastend, die Kapitäle ungemein stark ausladend, und der Echinus meist in rundlich geschwungenem, weit vortretendem Profil gezeichnet. Das Material ist ein grobkörniger Kalkstein mit feinem Stucküberzuge und vielen Spuren polychromer Bemalung.

Zu Selinunt sind die Ueberreste von sechs Peripteraltempeln erhalten, zu dreien neben einander liegend, die einen in der Stadt, die andern auf dem Burg-

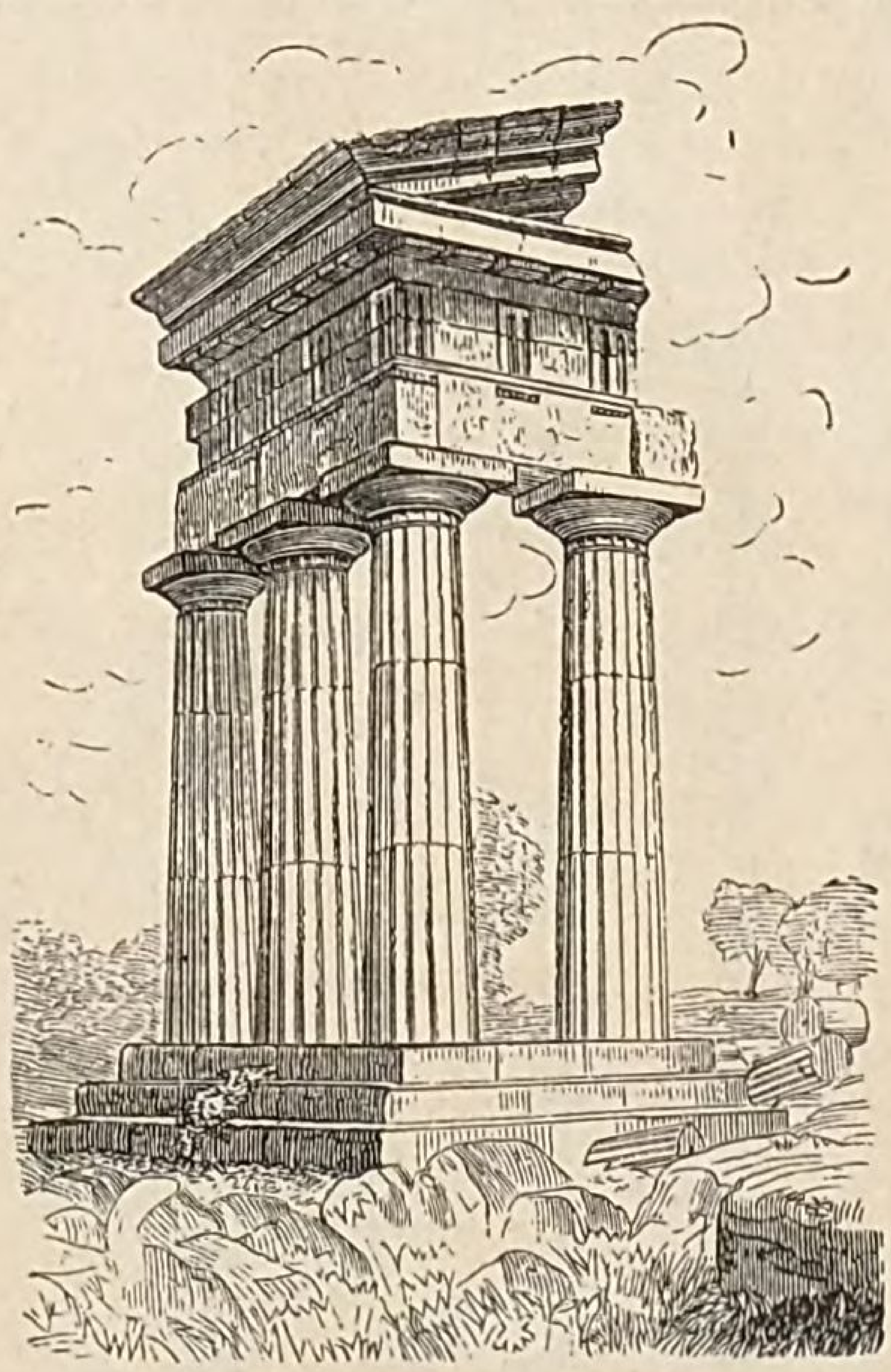


Fig. 117. Tempelrest zu Agrigent.

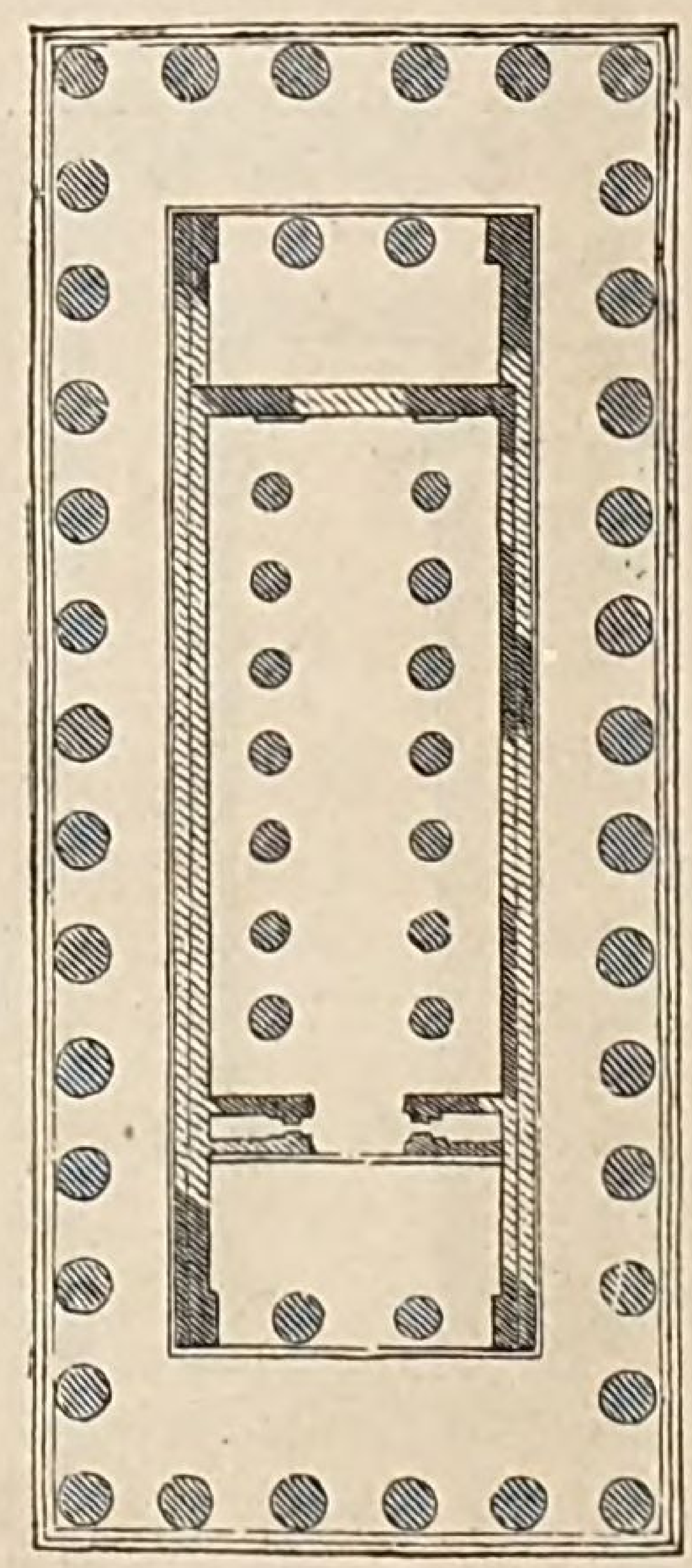


Fig. 118. Grundriss des Poseidontempels zu Pästum.

hügel. Unter den ersteren zeichnet sich der nördliche, angeblich ein Heiligthum des Zeus, durch die mächtigen Verhältnisse — 161 Fuss Breite, bei 367 Fuss Länge, 8 zu 17 Säulen in peripteraler Anordnung — aus: Der mittlere Burgtempel (Fig. 115) hat, bei geringeren Dimensionen — 75 Fuss Breite bei 205 Fuss Länge, 6 zu 17 Säulen, also ganz besonders langgestreckt — durch die höchst alterthümlichen Reliefs seiner Metopen besondere Bedeutung. Von ungewöhnlicher Grundrissbildung erscheint sodann der gewaltige Zeustempel zu Agrigent (Fig. 116), gleich seinem selinuntischen Rivalen von beträchtlicher Ausdehnung, 164 Fuss breit bei 345 Fuss Länge, aber als Pseudoperipteros nur mit Halbsäulen, die sich an eine Umfangsmauer lehnen, umgeben, ausserdem durch die unpaare Anordnung von 7 Halbsäulen an der Front (gegen 14 der Langseite) von der Regel seltsam abweichend. Atlantengestalten von kolossalen Verhältnissen und alterthümlicher

[1] Vgl. *Duca di Serradifalco,* le Antichità della Sicilia. 5 Vols. Palermo 1834 ff. — *Hittorff* et *Zanth,* architecture antique de la Sicile. Fol. Paris.

Strenge trugen im Innern statt freier Säulen das Dach. Ausserdem sind ansehnliche Reste von mehreren anderen Tempeln erhalten, welche die Form des Peripteros in ziemlich übereinstimmender Behandlung befolgen. Von einem derselben, dem sog. Tempel des Castor und Pollux, der sich durch edle Verhältnisse auszeichnet, gibt Fig. 117 eine Anschauung. Auch zu Segesta (Egesta) steht die Säulenhalle und der Giebelbau eines stattlichen, niemals ganz vollendeten Peripteraltempels noch aufrecht. Die Säulen hatten die Kanellirung noch nicht erhalten und mussten in

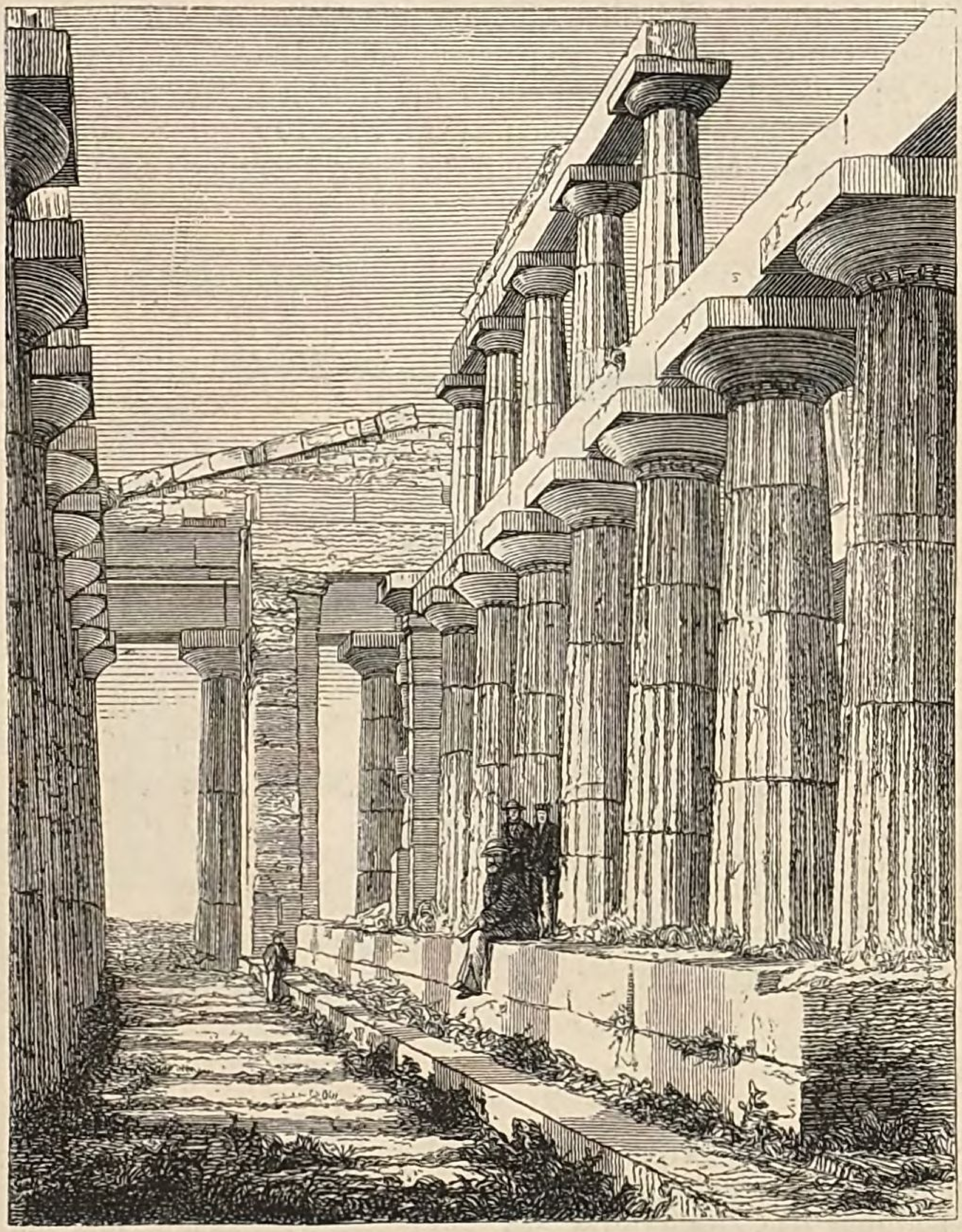


Fig. 119. Innenansicht des Poseidontempels zu Pästum.

ihrer Ummantelung den Untergang des Tempels überdauern. Ueberhaupt erlag gegen Ende des 5. Jahrhunderts die griechische Kultur Siciliens dem Ansturm der erobernden Karthager, und so wissen wir namentlich, dass die beiden kolossalen Zeustempel zu Selinunt und Agrigent bei der Einnahme der Städte durch die punischen Heere (jene 409, diese 405 v. Chr.) noch nicht ganz vollendet waren.

Den sicilischen Denkmälern verwandt zeigt sich der Poseidontempel zu Pästum in Unteritalien, eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Alterthums [1] (Fig. 118). In mässigen Dimensionen, 81 Fuss breit bei 193 Fuss Länge, erhebt

[1] Vgl. *Delagardette,* les ruines de Paestum. Fol. Paris 1799.

sich das Monument in feierlicher Einsamkeit auf dem Boden der ehemals so blühenden Poseidonia (Poseidonsstadt). Wahrscheinlich derselben Zeit wie die eben genannten älteren sicilischen Tempel angehörend, hat er einen ungemein klaren und normalen Grundplan, eine peripterale Halle von 6 zu 14 Säulen, eine langgestreckte Cella mit Pronaos und Posticum. Was aber diesem Tempel für die Erkenntniss der antikhellenischen Bauweise die höchste Bedeutung gibt, das ist die seltene Gunst des Geschickes, die hier den ganzen inneren Säulenbau, welcher das Dach zu tragen und die hypäthrale Anlage zu markiren hatte, vollständig erhalten hat. Zwei Reihen von je 7 Säulen theilen die Cella in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Ersteres war ohne Decke, in hypäthraler Anlage, und noch sieht man die oberen Säulenreihen der Galerien, welche die einspringenden Flügel des Daches zu unterstützen hatten. (Vgl. Fig. 109 auf S. 105 und Fig. 119.) Auch die beiden Treppen, auf welchen man die Galerie erstieg, sind noch vorhanden.

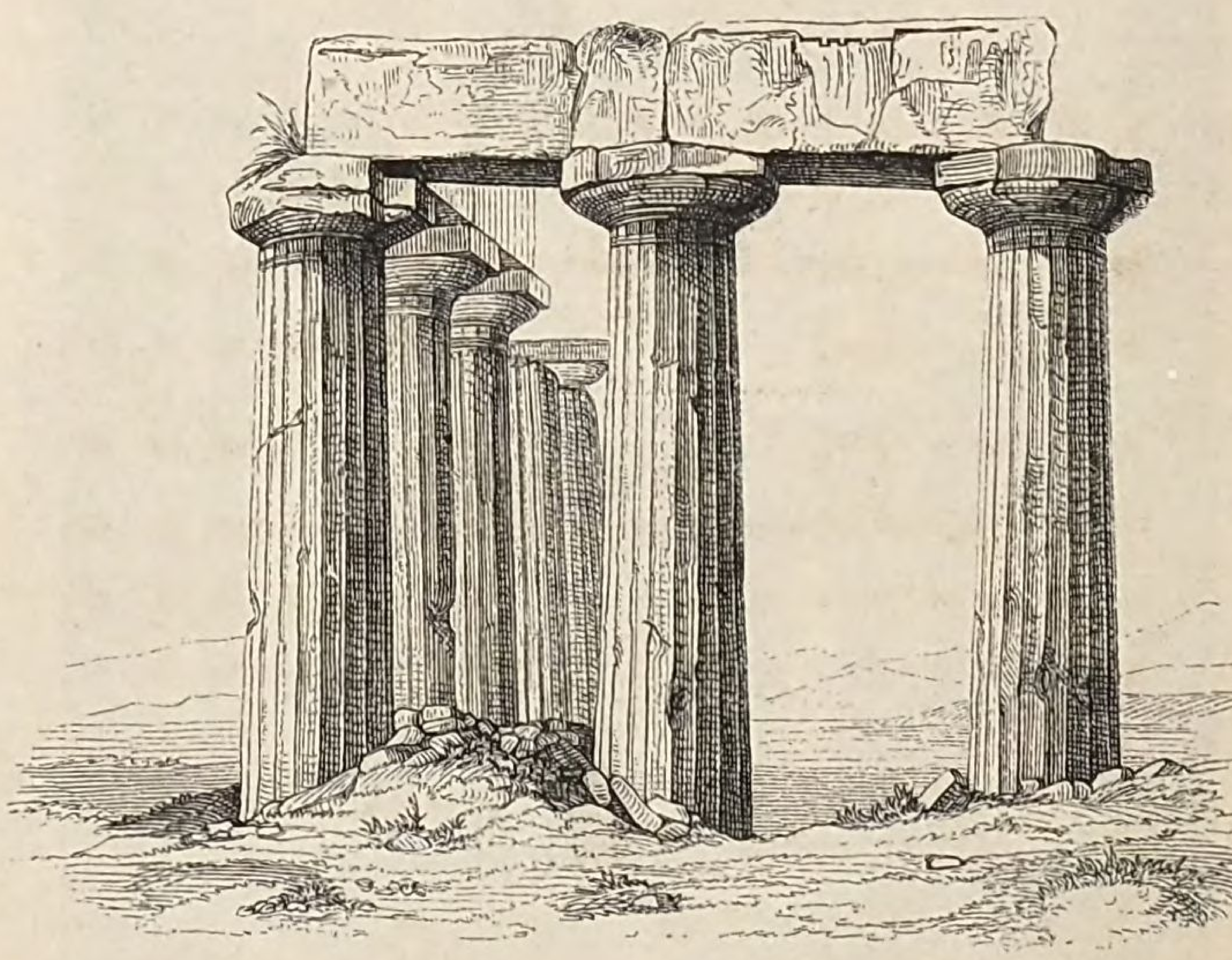


Fig. 120. Tempelrest zu Korinth.

Geringer sind die Ueberreste in Griechenland selbst, obwohl es auch hier an bedeutenden Bauunternehmungen in jener Zeit nicht fehlte. So wurde zur Zeit der Pisistratiden das Heiligthum des Apollo zu Delphi in glänzendster Weise erneuert, nachdem der ältere Tempel durch Brand zerstört worden war; so wurde ebenfalls unter Pisistratus der Zeustempel zu Athen als Dipteros von bedeutenden Dimensionen, 171 Fuss breit bei 354 Fuss Länge, aufgeführt, dessen Vollendung jedoch erst die spätrömische Kaiserzeit bewerkstelligte; so wurde zugleich der ältere Parthenon auf der Akropolis zu Athen erbaut, dessen Zerstörung durch die Perser nachmals zu der glänzenden Erneuerung unter Perikles führen sollte. Erhalten ist auf griechischem Boden nur ein Tempelrest zu Korinth (Fig. 120), sieben dorische Säulen von schweren wuchtigen Verhältnissen, wahrscheinlich die Ueberbleibsel eines Heiligthumes der Pallas; die Ausführung in Kalkstein mit trefflichem Stucküberzug.

Noch weniger vermag Kleinasien sammt den Inseln erhebliche Reste jener Frühzeit aufzuweisen, da die Tempel theils durch Erdbeben zerstört, theils durch spätere Umbauten verdrängt worden sind. Doch wissen wir von bedeutenden Bau-

werken, die bereits seit der Mitte des 6. Jahrhunderts hier entstanden; vom berühmten Tempel der Hera auf Samos, einem Werke der Meister *Rhoekos* und *Theodoros*, in dessen Trümmern sich eine Säulenbasis von primitivster Auffassung der ionischen Form gefunden hat; vor Allen vom gepriesenen Wunderwerke der alten Welt, dem marmornen Tempel der Artemis zu Ephesus, einem Dipteros von kolossalen Dimensionen, 225 Fuss breit und 425 Fuss lang, der nachmals durch Herostrat's berüchtigte Raserei verwüstet und durch die Baumeister Alexanders des Grossen wieder aufgebaut wurde. Seine Säulen waren 60 Fuss hoch und die einzelnen Architravbalken gegen 30 Fuss lang, so dass mit grosser Umsicht besondere Vorkehrungen getroffen werden mussten, um die gewaltigen Marmorblöcke an Ort und Stelle zu schaffen. Neuerdings durch Mr. Wood veranstaltete Ausgrabungen haben die Fundamente des Tempels (Fig. 121) und ansehnliche Ueberreste der kolossalen Marmorsäulen blossgelegt.[1] Letztere bestätigen in überraschender Weise die oft angezweifelte Nachricht, dass eine Anzahl der Säulen (36) am Schaft

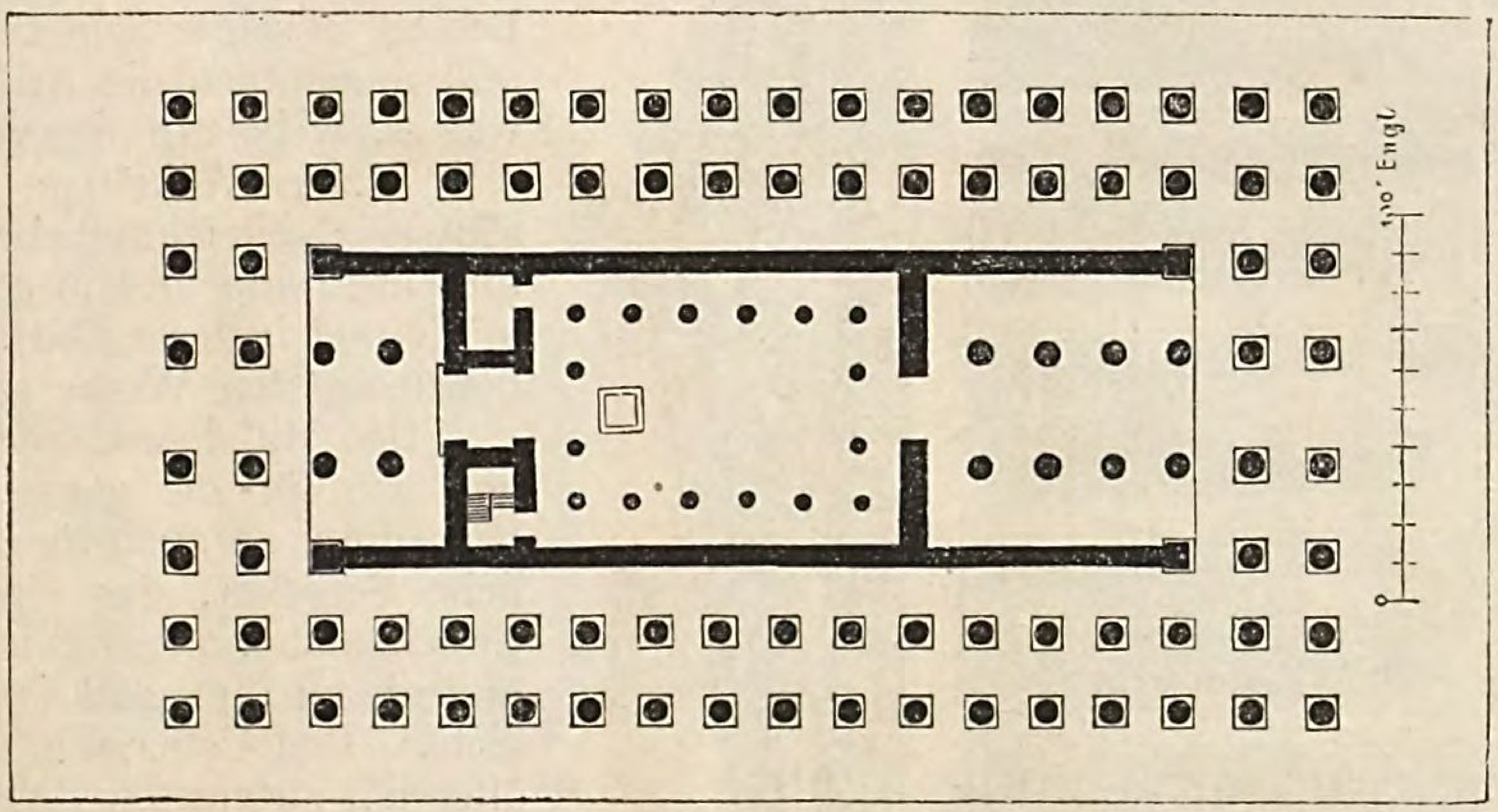


Fig. 121. Grundriss des Artemistempels zu Ephesus.

mit plastischen Werken geschmückt war, eine sogar von der Hand des Skopas. — Zu den merkwürdigsten Ueberresten hochalterthümlicher Art gehören die Trümmer des Tempels von Assos im Gebiete von Troas an der Küste Kleinasiens. Hier stand ein dorischer Tempel von schweren, breiten Formen, die Säulen gedrungen und mit weit ausladendem Kapitäl versehen, in unansehnlichem schwärzlichem Tuffstein ausgeführt. Von einem Fries hat man keine Spur gefunden; dagegen ist der Architrav mit Bildwerken eines primitiven, dem Orient sich anschliessenden Styles bedeckt.

Die zweite Epoche

reicht etwa von den Perserkriegen bis zur macedonischen Oberherrschaft (c. 470—338 v. Chr.). Die begeisterte Erhebung, durch welche Griechenland die drohende Uebermacht der asiatischen Barbaren zurückschlug und die gefährdete Freiheit siegreich vertheidigte, steigerte das nationale Leben der Griechen zu allseitiger Ent-

[1] Neuerer Darstellung zufolge gestaltet sich der Grundplan im Wesentlichen dadurch etwas anders, dass 20 statt 18 Säulen an den Langseiten angeordnet sind; da aber auch diese Mittheilungen noch nicht die endgültigen sind, so gebe ich den frühern Grundriss einstweilen noch als Bild eines Dipteros.

faltung und hob namentlich Athen, das gleich seiner Schutzgöttin Pallas Athene die Vorkämpferin hellenischer Bildung geworden war, auf die glänzende Höhe der reichsten und wundervollsten Kulturblüthe, welche die Welt jemals gesehen. Zwar sank durch den aus dem eifersüchtigen Gegensatze Spartas und Athens entfachten peloponnesischen Krieg die unvergleichliche Harmonie des griechischen Lebens bald von seiner bewunderten Höhe, allein noch lange währte, wenngleich nicht mehr in der ruhig klaren Würde, sondern schon durch Leidenschaftlichkeit vielfach getrübt, die Bedeutung des hellenischen Lebens in seiner Schönheit fort, und namentlich die Architektur war es, welche in dieser Epoche die letzten Anklänge herber, schwerer, alterthümlicher Richtung abstreifte und in edler Anmuth und heiterer Klarheit ihre bewundertsten Werke schuf.

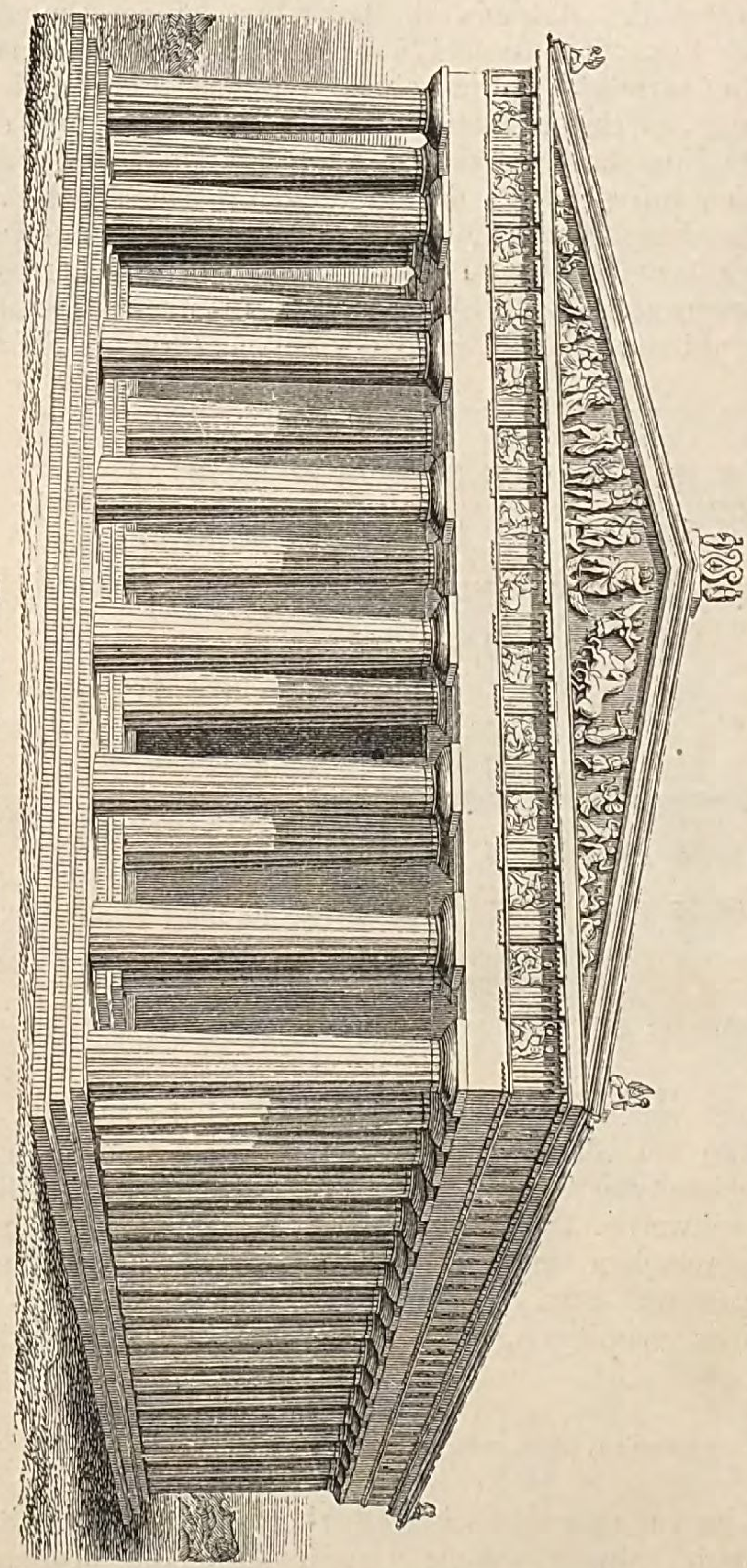


Fig. 122. Ansicht des Parthenon.

Den Mittelpunkt bildet fortan, wie für die ganze Kulturbewegung, so auch für das bauliche Schaffen, das eigentliche Griechenland, vornehmlich Athen und die zu ihm gehörenden Gebiete.[1] Den Uebergang von der älteren, strengeren Weise bezeichnet am besten der Tempel zu Aegina, der gleich nach den Perserkriegen zu Ehren der Pallas Athene erbaut zu sein scheint, ein Peripteros, in dorischem Style mit inneren Säulenreihen für die hypäthrale Einrichtung und mit den berühmten Statuengruppen der Giebelfelder, welche für die Geschichte der bildenden Kunst von hoher Bedeutung sind. Ist dies Werk im Wesentlichen noch von geringerem Materiale, einem Sandstein mit Stucküberzug, während nur das Dach und die Sculpturen aus Marmor gebildet waren, so tritt in den folgenden Bauwerken nun zugleich mit der edel und harmonisch entwickelten Form das trefflichste Material des weissen Marmors hinzu, die höchste Vollendung fördernd und ermöglichend. So zunächst an dem unter Kimon errichteten Theseus-

[1] *J. Stuart* and *N. Revett*, the antiquities of Athens. 5 Vols. London 1762. — The unedited antiquities of Attica, by the Society of Dilettanti. Fol. London.

tempel zu Athen, einem der edelsten Werke attischen Dorismus. In bescheidenen Dimensionen, 45 Fuss breit bei 104 Fuss Länge, stellt er einen Peripteros von 6 zu 13 Säulen dar (vgl. den Grundriss S. 104). Die Formen athmen hier die lauterste Harmonie, die edelste Milde und Anmuth (vgl. Fig. 110 und 111), die Säulen sind schlanker und weiter gestellt, als an den sicilischen Monumenten, der Echinus des Kapitäles zeigt ein straffes, mässig ausladendes Profil, und in dasselbe Verhältniss sind die übrigen Glieder des Oberbaues mit feinem rhythmischem Gefühle hineingestimmt. Dazu kommt die treffliche Erhaltung des aus pentelischem Marmor errichteten Baues und die vorzügliche plastische Ausstattung, welche, ausser den Metopenreliefs der Vorderseite, aus einer durchlaufenden Reliefcomposition des Pronaos besteht. Ungefähr gleichzeitig mit diesem schönen Denkmal sind zwei Werke von höchst bescheidenen Dimensionen, die uns den ionischen Styl in attischer Auffassung und zwar in einer noch durchaus schlichten und anspruchslosen Behandlung zeigen. Das eine ist der jetzt zerstörte Tempel am Ilissus, das andere, wahrscheinlich etwas spätere, der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten

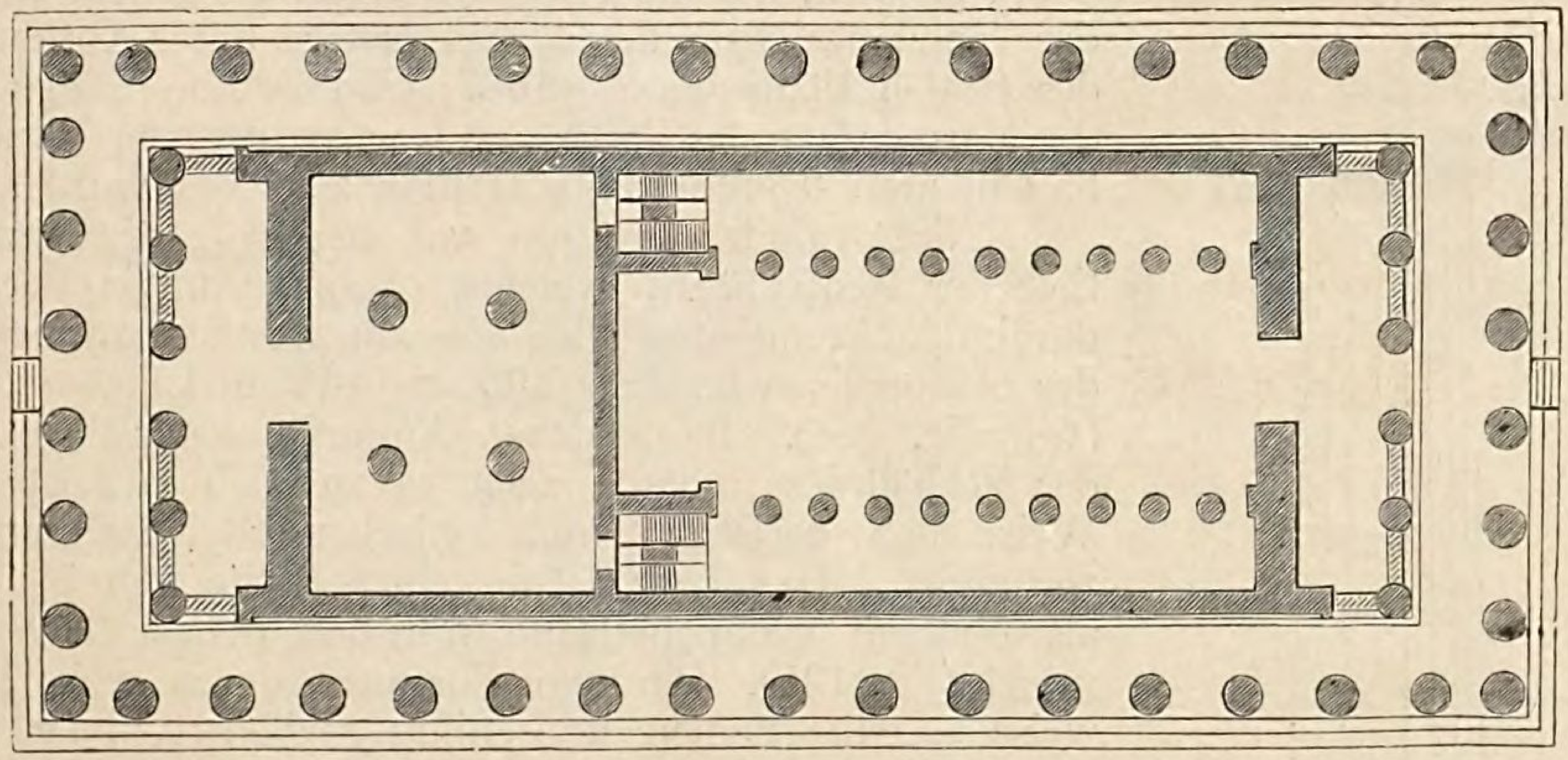
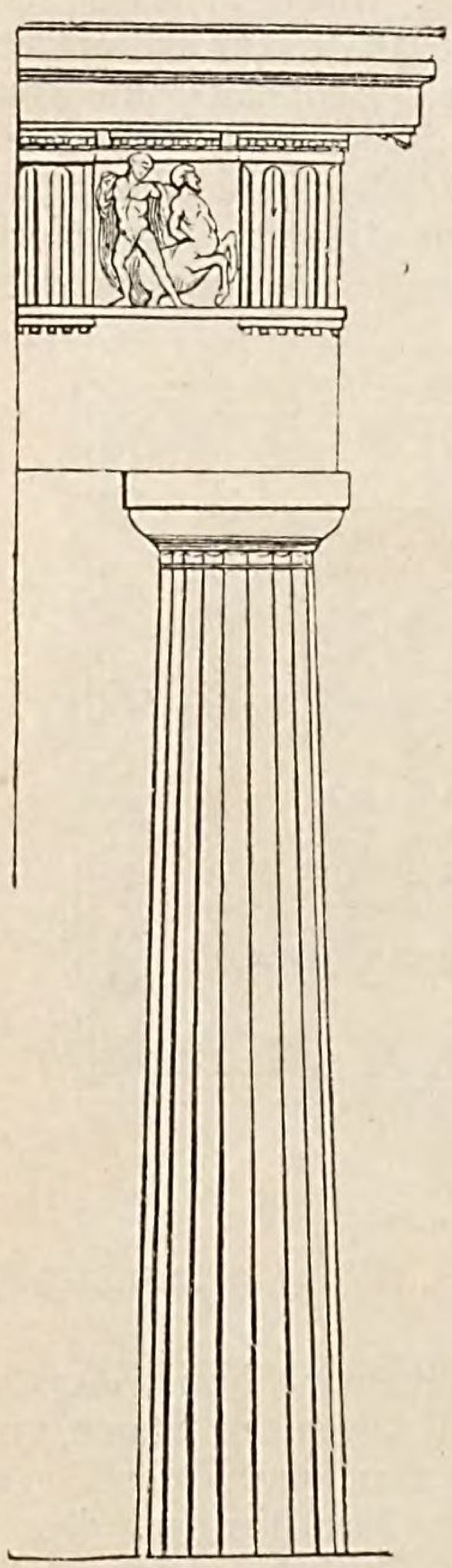


Fig. 123. Grundriss des Parthenon.

Siegesgöttin) am Eingange der Akropolis errichtet. Beide zeigen eine kleine Cella mit viersäuligem Prostylos für Vorhalle und Opisthodom.

Die glänzendsten Denkmäler entstanden kurze Zeit nachher, während Perikles die Leitung der Staatsangelegenheiten in Händen hatte und Athen im Staate und in der Bildung die unbestrittene Hegemonie besass. Von den durch die Perser zerstörten Heiligthümern der Akropolis war es zunächst der Parthenon, dessen neuer prachtvoller Wiederaufbau nach sechzehnjähriger Bauführung im Jahre 438 zur Vollendung kam (Fig. 122). Dieser herrliche Festtempel der Stadtgöttin wurde durch die Meister *Iktinos* und *Kallikrates* errichtet und durch Phidias und seine Schüler mit Sculpturen reich und glänzend geschmückt, wie denn Phidias es zugleich war, der das kolossale chryselephantine (aus Gold und Elfenbein um einen Holzkern ausgeführte) Bild der Göttin für deren Tempel schuf. Die Anlage des Baues (Fig. 123), der nur noch in zwei zertrümmerten Hälften vorhanden ist, war die eines hypäthralen Peripteros von beträchtlichen Dimensionen, 101 Fuss breit und 227 Fuss lang, mit 8 zu 17 Säulen von 34 Fuss Höhe und 6 Fuss unterem Durchmesser. Der dorische Styl erreicht hier eine noch grössere Anmuth und Leichtigkeit, als selbst beim Theseustempel, und die Bildung sämmtlicher Details bezeugt ein nicht minder feines, elastisch schwellendes Leben der Glieder (Fig. 124). Gewisse Elemente, wie die zarte Perlenschnur über dem Triglyphenfries, verrathen

ein Anklingen an ionische Bildungsweise. Durch den Pronaos gelangte man in eine Cella von 63 Fuss Breite und 98 Fuss Länge, die durch zwei Säulenstellungen dreischiffig getheilt wurde und über diesen ohne Zweifel wie am Tempel zu Pästum eine Galerie mit zweitem Säulengeschoss enthielt. An die Cella schliesst sich hinterwärts, vom Posticum zugänglich, ein besonderer Opisthodomus, in welchem wahrscheinlich der Staatsschatz aufbewahrt wurde. Die reiche bildnerische Ausschmückung des herrlichen Baues bezeugt zugleich seine Bedeutung als Festtempel der Göttin. Kentauren- und Gigantenkämpfe und andre mythische Scenen füllten die Metopen, in den Giebelfeldern schilderten grossartige Statuengruppen die Geburt der Athene und ihren Wettkampf mit Poseidon; endlich aber zog im Innern des Peristyls sich ein ununterbrochener Fries von meisterhaften Reliefs um das Gebäude, welcher die Feierlichkeit des Festzuges bei den grossen Panathenäen darstellt. In unverwüstlicher Schönheit hatte der Tempel, zu einer Muttergotteskirche umgewandelt, den Stürmen der Zeit Trotz geboten, als im 17. Jahrhundert bei einem Kriege der Venetianer gegen die Türken erstere unter Anführung des Grafen Königsmarck (1687) eine Bombe mitten auf das Marmordach des Parthenon warfen, dass der Wunderbau in zwei trümmerhafte Hälften zerrissen wurde.


Fig. 124. Vom Parthenon.

Nicht minder berühmt war das grossartige Prachtthor der Propyläen, welches ebenfalls unter Perikles durch den Architekten *Mnesikles* am westlichen Eingange der Akropolis vom Jahr 436 bis 431 errichtet wurde. (vgl. Fig. 128). In derselben Anmuth, demselben Adel der Verhältnisse erbaut, zeigt es zugleich in geistvoller Weise den dorischen und ionischen Styl harmonisch verbunden. Das Thor ist in einer Breite von 58 Fuss als fünffach geöffnete Halle von bedeutender Tiefe angelegt (Fig. 125). Ein tiefer Vorraum, durch sechs paarweise gestellte Säulen dreischiffig gegliedert, bildet den Zugang, der von aussen zu den fünf in abgestufter Höhe und Weite angelegten Thoren führt; nach dem Innern der Burg entspricht eine minder tiefe Halle, eine Art Posticum, der vorderen und öffnet sich wie jene mit 6 kräftigen dorischen Säulen. Auf diesen erhebt sich an der äusseren und inneren Frontseite ein vollständiges dorisches Gebälk mit Marmorgiebel. So sind die Formen des Tempelbaues hier in glücklicher Weise aufgenommen, doch zugleich mit entsprechender, aus dem besonderen Zweck sich ergebender Umgestaltung, da namentlich die beträchtliche Weite der mittleren Thoröffnung die Anordnung von zwei Metopen über dem mittleren Intercolumnium erforderte. Dem Vorderbau schliessen sich nun jederseits als vorspringende Flügel kleinere Gebäude an, die mit dorischen Säulenhallen sich gegen den eingeschlossenen Mittelraum öffnen, dem Nahenden dagegen auf beiden Ecken ihre geschlossenen Seitenwände darbieten. So ist das festungsartig Abwehrende wie das festlich Einladende in diesem Baue mit vollendeter Klarheit ausgesprochen. Bewundernswerth waren aber besonders die reichen Felderdecken der grossen dreischiffigen Halle wegen der kühnen Weite ihrer Balkenspannung und der herrlichen Ausführung ihrer reich in Farben und Goldglanz strahlenden Kassetten. Diesem festlich heiteren Charakter entsprach auch die ionische Form der inneren Säulenreihen, während die beiden nach aussen vortretenden Säulenordnungen

sammt dem übrigen Aussenbau den Ernst und die Würde des dorischen Styles zeigten.

Den vollendeten Glanz, die hohe Anmuth des attisch-ionischen Styles lernen wir dagegen an dem dritten Prachtbaue der Akropolis, dem eigentlichen Kultustempel der Athene, dem sogenannten Erechtheion kennen.[1] Es umfasste viele verschiedene Heiligthümer in mehreren verbundenen Räumen (Fig. 126), umschloss nicht bloss das heilige Bild der Göttin, die Gräber der alten Heroen des Landes, das Heiligthum der Nymphe Pandrosos und des Kekrops, sondern auch eine Menge hochverehrter göttlicher Wahrzeichen. Auch dieser Tempel war durch die Perser zerstört worden, doch ging man erst nach dem Tode des Perikles an seinen Wiederaufbau, und neuerlich aufgefundene Inschriften bezeugen, dass er im Jahr 409 noch nicht ganz vollendet war. Die Aufgabe, jenen mannichfachen, durch Kultusvorschriften gegebenen Bedingungen gerecht zu werden, ist in vollendeter Weise gelöst (Fig. 127). Der Hauptbau erstreckt sich bei nur geringer Dimension (37 Fuss

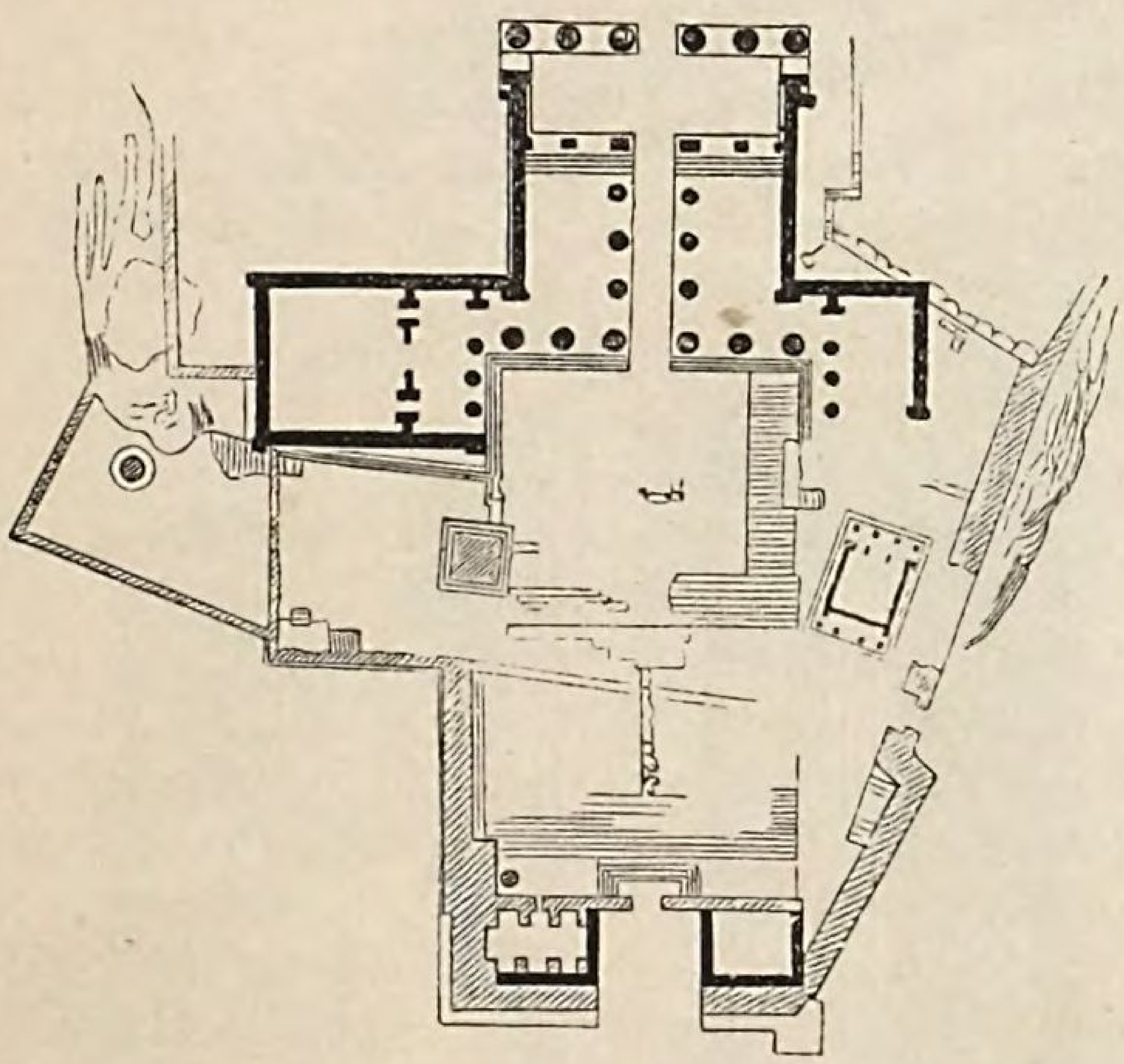


Fig. 125. Grundriss der Propyläen.

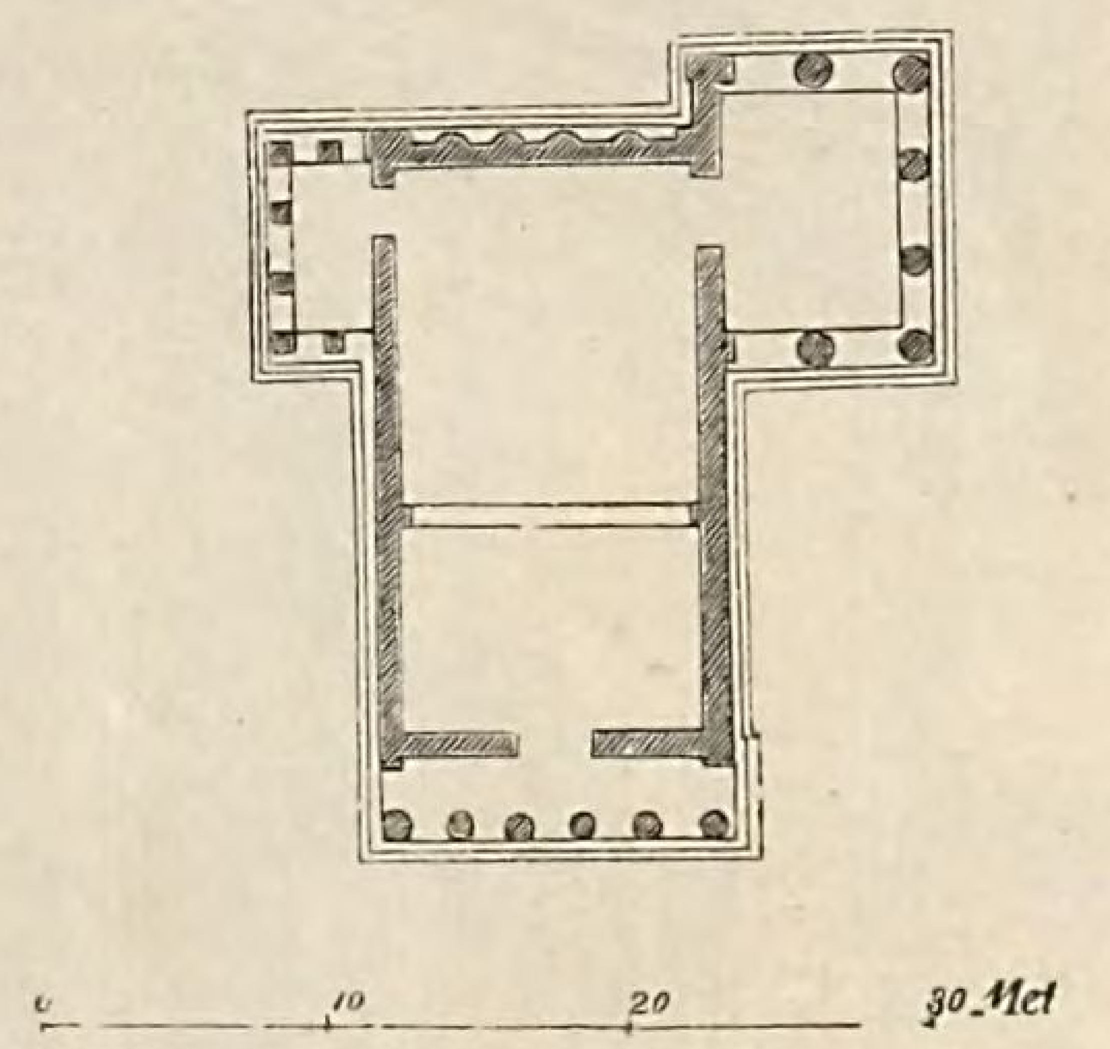


Fig. 126. Grundriss des Erechtheions.

Breite und 73 Fuss Länge) von Ost nach West, östlich mit einer prächtigen Vorhalle von 6 ionischen Säulen versehen, westlich mit einer Mauer schliessend, an deren oberem Theile ein Obergeschoss von sechs Halbsäulen mit Fenstern in den Intercolumnien sich markirt. Schon diese Anordnung widerspricht dem regelmässigen Grundplane des griechischen Tempelbaues. Nun fügt sich aber der westlichen Tempelhälfte an der Nordseite eine höchst ansehnliche, ungemein prachtvolle Vorhalle von 6 Säulen, davon 4 in der Front, 2 an den Seiten der beträchtlich tiefen Halle stehen, sämmtliche Details hier noch reicher und glänzender entwickelt, als an der östlichen Halle. Durch eine grosse Thür, deren elegante Umfassung und Bekrönung noch erhalten ist, gelangte man von hier in den westlichen Theil des Hauptbaues und erreichte, in der Querrichtung fortschreitend, eine zweite, kleinere Halle, welche in entsprechender Anlage sich an der Südseite hinausbaut. Nicht zufrieden mit der Fülle von Phantasie, welche bereits an den beiden erstgenannten Portiken entfaltet war, griff der Baumeister hier statt der Säulen zur edlen Menschengestalt, indem er sechs herrliche athenische Jungfrauen auf der hohen Brüstungsmauer aufstellte, die als Karyatiden den zierlichen ionischen Deckenbau der Halle

[1] Vgl. *Inwood*, the Erechtheion at Athens. Fol. London 1827. — *F. von Quast*, das Erechtheion zu Athen etc. 8. und Fol. Berlin 1840.

tragen (vgl. Fig. 156). In welcher Weise alle diese mannichfaltigen Räume benutzt worden sind, welche Bestimmung sie hatten, bildet bei der traurigen Zerstörung des ganzen Innern einen Gegenstand fortwährenden Streites unter den Archäologen. Im Allgemeinen lässt sich etwa so viel mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die östliche Hälfte des Hauptbaues, durch eine Mauer von der westlichen geschieden, der eigentliche Tempel der Athene war; dass eine zweite Querwand, mit einer offenen Säulen- oder Pfeilerstellung, parallel mit der ersten, von der nördlichen zu der südlichen Halle gezogen war, und dass im westlichen Theile jeden-

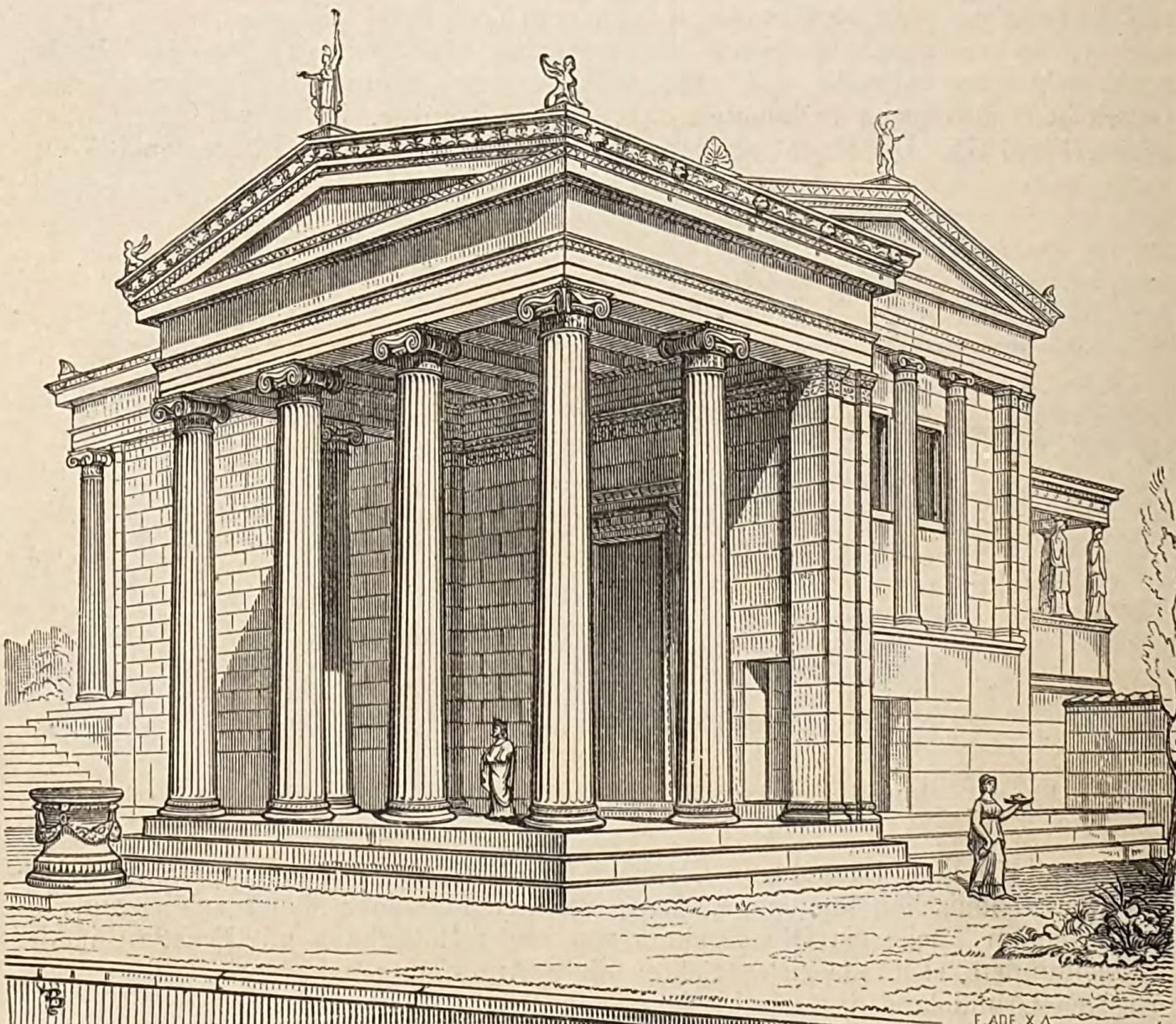


Fig. 127. Nordwestliche Ansicht des Erechtheions.

falls das Pandroseion zu suchen ist. Erschwert werden alle diese Untersuchungen noch durch den Umstand, dass das Gebäude auf abschüssigem Grunde erbaut wurde, so dass die östliche Vorhalle sammt der südlichen Seite auf bedeutend höherem Terrain liegt als alles Uebrige. Abgesehen jedoch von diesen Dunkelheiten wird uns die rein künstlerische Schönheit des Werkes in um so hellerem Lichte strahlen. Der attisch-ionische Styl erreicht hier eine Ueppigkeit und Fülle der Dekoration, dass er über den ihm eigenthümlichen Charakter einer schlichten Anmuth hinausschreitet. Schon die Säulenbasen sind aus gemeinsamen Grundzügen mannichfach reich entwickelt, besonders die Wulste mit horizontalen Rinnen, mit zierlich reliefirtem Flechtwerk bedeckt. An den Kapitälen vollzieht sich eine prächtige Steigerung der ionischen Motive, indem die Polster in doppelter Lage über

einander angeordnet sind und sich mit reichster Spiralbewegung in einander zusammenrollen; zu dem plastisch geschmückten Echinus kommt noch ein Band mit Flechtwerk hinzu, und am oberen Ende des Säulenschaftes ist durch reiche Palmetten- und Rankenverzierungen ein besonderer Säulenhals ausgeprägt (vgl. Fig. 113). In ähnlich glänzender Pracht sind auch die übrigen Theile, sind namentlich die Kapitäle der Anten und Wände ausgestattet.

Um eine Anschauung von der Vollendung zu geben, mit welcher die Griechen einen ausgedehnten Complex von Gebäuden zur höchsten künstlerischen Gesammtwirkung durchzubilden wussten, bringen wir unter Fig. 128 eine restaurirte Ansicht der Akropolis von Athen. Ein breiter gewundener Weg inmitten einer grossen

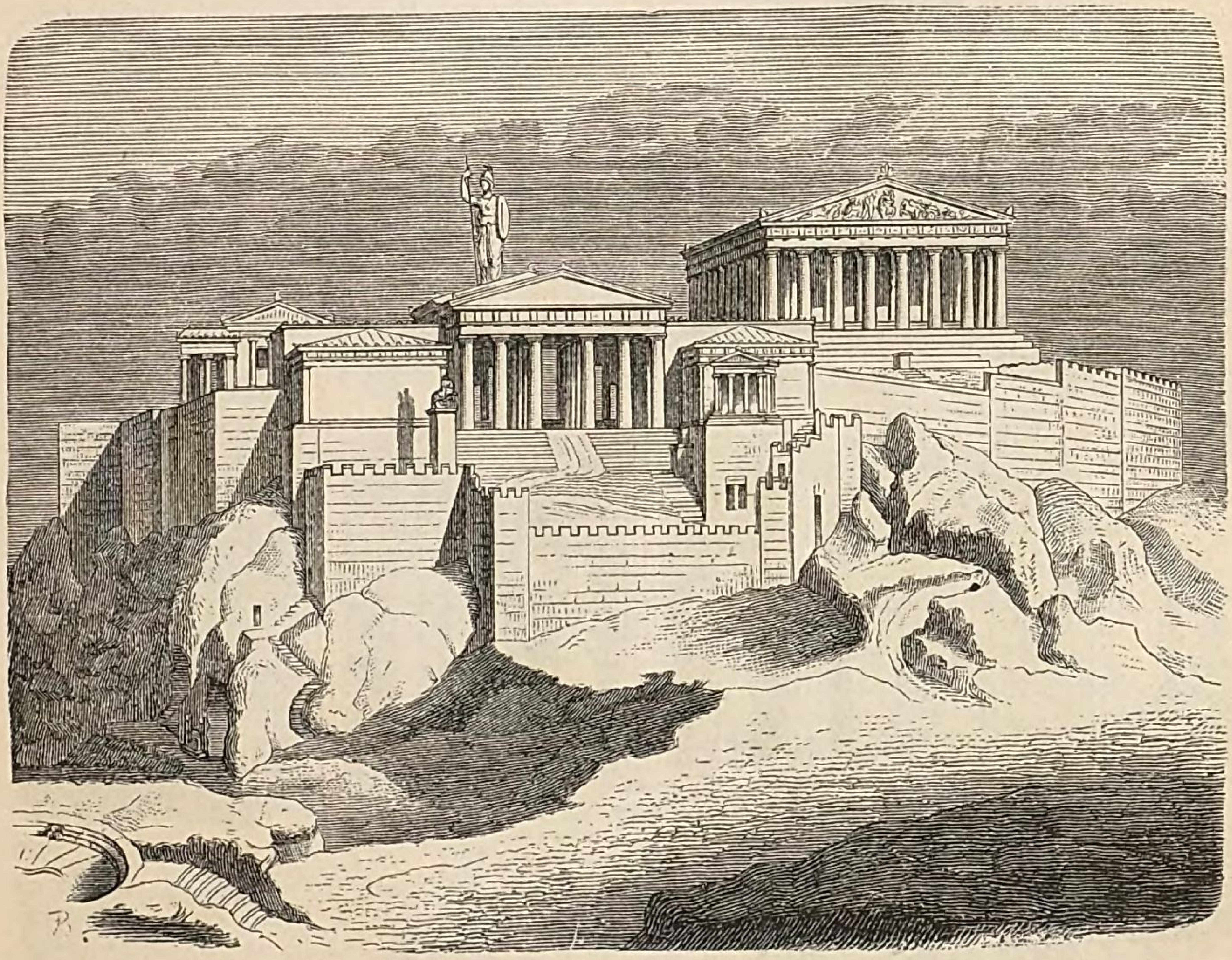


Fig. 128. Die Akropolis von Athen, restaurirt.

Freitreppe führt zum Prachtthor der Propyläen empor, deren offene Säulenhalle von den Seitenwänden der beiden Flügelgebäude eingeschlossen wird. Rechts schiebt sich, keck auf schroffem Felsabhange thronend, der zierliche Niketempel davor, während über dem Dach des Mittelbaues das eherne Kolossalbild der Athene von Phidias hoch aufragt. Der Göttin Festtempel, der Parthenon, steigt mit seinem Säulenwald und bildwerkgeschmückten Giebel weiter zur Rechten über der Festungsmauer der Burg empor, während links im Hintergrunde ein Theil der Westfront des Erechtheions sammt der nördlichen Halle sichtbar wird. Ein architektonisches Gesammtbild, das in allen Zügen die Herrlichkeit der grossen Zeit Athens uns vor Augen bringt.

Auch an andern Orten, zunächst namentlich in Attika und den nördlichen Theilen vom Peloponnes, musste die neue glänzende Entwicklung, welche die Baukunst zu Athen genommen hatte, eine entschiedene Einwirkung auf die Gestaltung

der Monumente äussern. So wissen wir, dass *Iktinos,* der Meister des Parthenon, den prachtvollen Weihetempel der Demeter zu Eleusis baute, zu welchem dann später noch andere Prachtbauten hinzugefügt wurden; so deuten die Reste des Tempels der Nemesis zu Rhamnus und die Trümmer, welche man vom berühmten Zeustempel zu Olympia gefunden hat (Fig. 129), auf die Einwirkung der atheniensischen Bauschule. Der neuerdings ebendort aufgedeckte Heratempel, ein kleinerer ebenfalls dorischer Peripteros von 6 zu 16 Säulen, weist in seiner Kapitälbildung neben den Formen der Blüthezeit merkwürdiger Weise das Gepräge einer

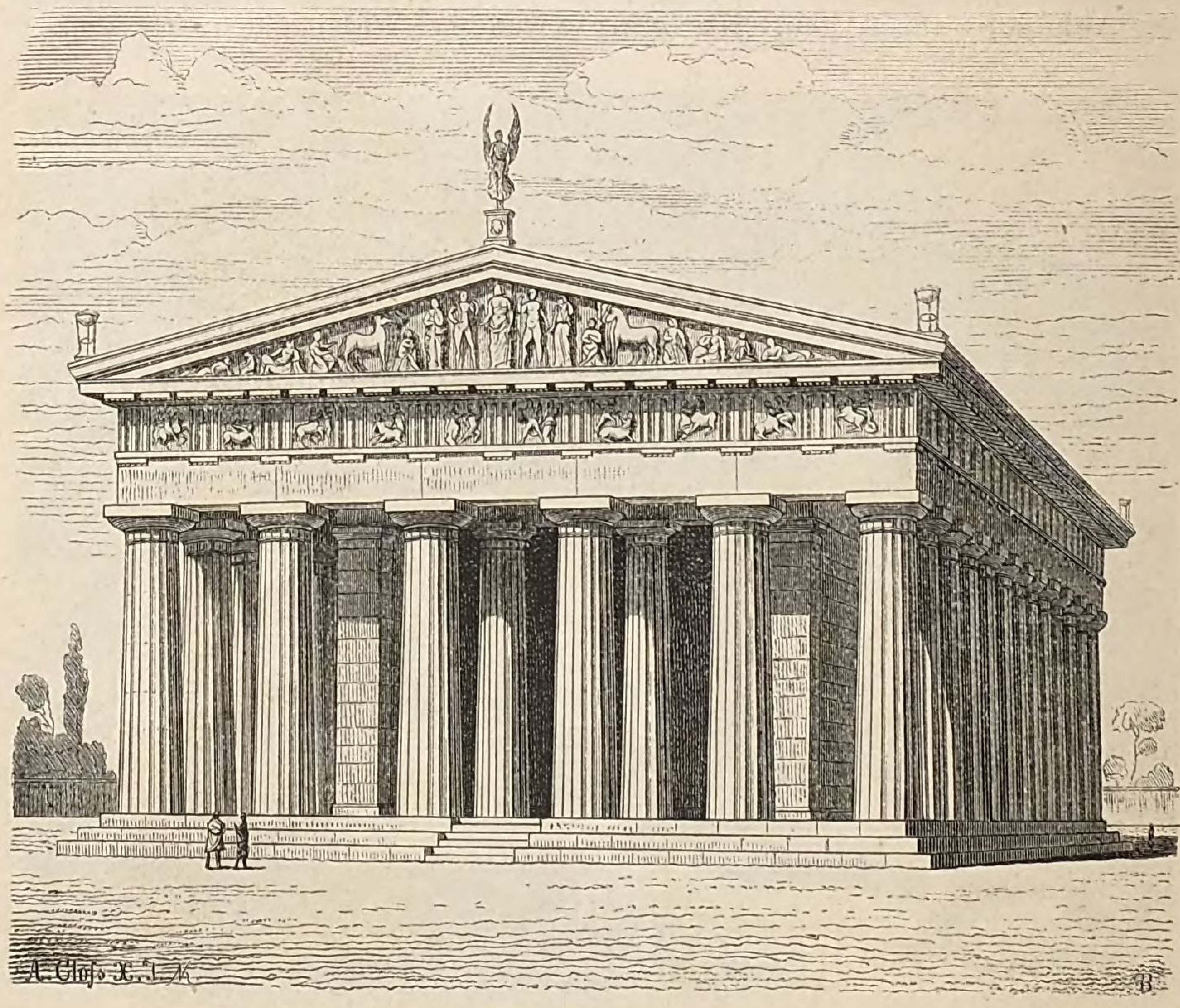


Fig. 129. Restaurirte Ansicht des Zeustempels zu Olympia.

alterthümlichen Behandlung, wie denn auch Säulenschäfte von 16 Kanälen neben andern mit 20 vorkommen. Weiter wissen wir von dem theilweise erhaltenen, auch durch seine Reliefriese ausgezeichneten Tempel des Apollo zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, dass er nach dem Entwurf des *Iktinos* erbaut wurde. Auch an ihm findet sich eine merkwürdige Verbindung der beiden Style, da das Aeussere ganz im edlen Dorismus Attika's durchgeführt ist, während die beiden Säulenreihen des Innern, welche das Dach des hypäthralen Baues trugen, der ionischen Form folgen.

Die dritte Epoche,

die bis zum Untergange der griechischen Freiheit währt, zeigt die Architektur zwar noch in vielfacher Thätigkeit, aber nicht mehr in der reinen maassvollen Richtung

der vorigen Zeit. Durch die Auflockerung der staatlichen Verhältnisse, welche Griechenland unter die Oberherrschaft der Macedonier brachte, kam ein Haschen nach dem Reizenden, gefällig Wirkenden, selbst nach dem Pikanten in die Kunst, und durch die mannichfachen Beziehungen, in welche Alexander d. Gr. zu Asien trat, schlich sich orientalische Ueppigkeit und Sinnlichkeit in die Kultur der Hellenen ein. Die Architektur sieht jetzt ihre prächtigste Entfaltung in der Anlage von Theatern (wie in den kleinasiatischen Städten), in den glänzenden Palästen der neu aufgeführten Residenzen (wie Alexandria), überhaupt in der luxuriösen Ausbildung des in früherer Zeit noch einfachen, bescheidenen Privatbaues; besonders erhält sie in den massenhaften Anlagen grosser Baucomplexe, ja ganzer Städte Aufgaben, in deren Lösung ohne Zweifel schon auf eine bedeutsame malerische Gesammthaltung hingearbeitet wurde. Der dorische Styl tritt fast ganz zurück oder wird nur in nüchterner, schwächlicher Gliederbildung durchgeführt. Dagegen macht sich die korinthische Bauweise mit ihrer prunkvollen Dekoration als eigentliches Kind dieser Zeit geltend.

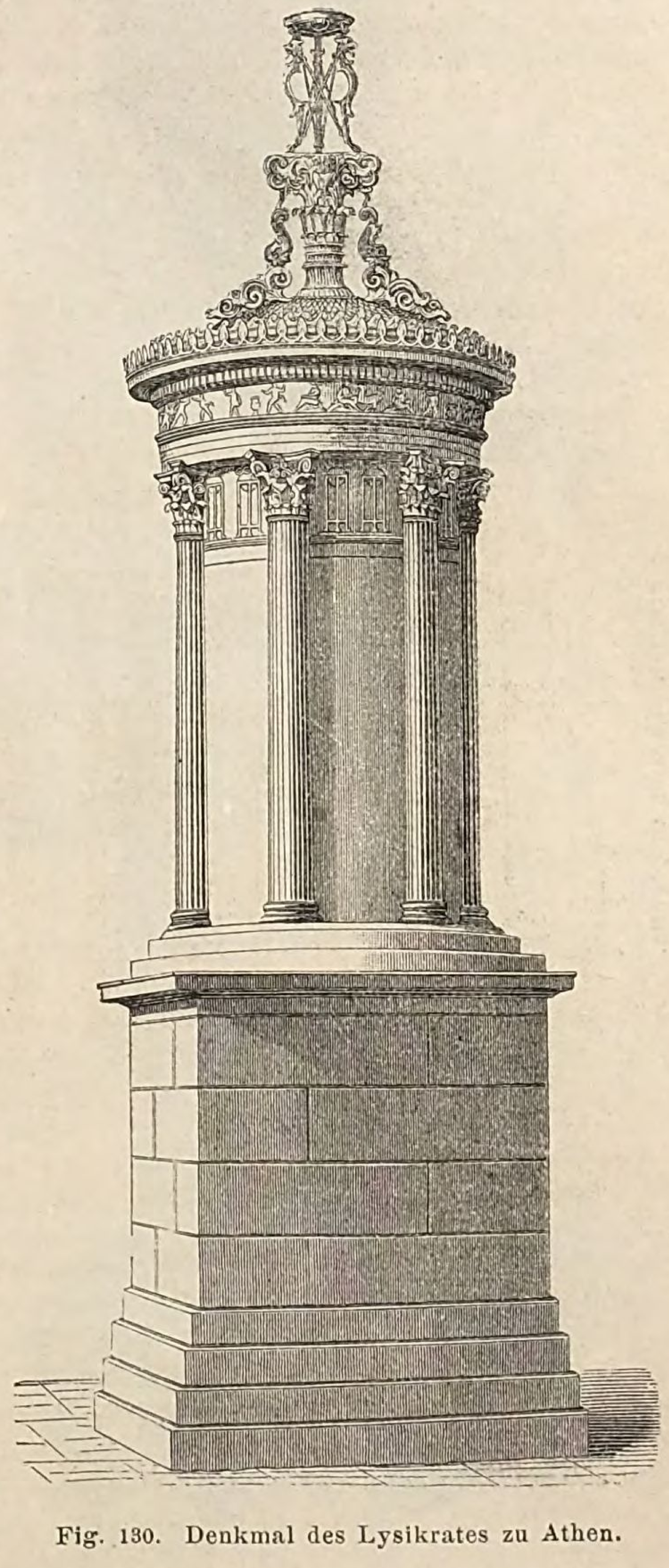


Fig. 130. Denkmal des Lysikrates zu Athen.

Den Uebergang zu dieser Epoche bezeichnet der vom Bildhauer *Skopas* vor 350 errichtete Tempel der Athena Alea zu Tegea, der als der prachtvollste und grösste Tempel des Peloponnes bei den Alten berühmt war. Seine Bedeutung bestand darin, dass sämmtliche drei Bauweisen in ihm gleichmässig zur Anwendung gebracht wurden, da der Peristyl in ionischer Ordnung erbaut war, während die unteren Säulenreihen des Innern dem dorischen, die oberen dem korinthischen Styl angehörten. Von Tempelbauten sind ferner zunächst in Griechenland der dorische Tempel des Zeus zu Nemea im Peloponnes, besonders aber die ausgedehnten baulichen Anlagen zu erwähnen, welche dem Heiligthum von Eleusis hinzugefügt wurden, hauptsächlich ein inneres und äusseres Propyläon umfassend, das letztere in genauer Uebereinstimmung mit dem Mittelbau der berühmten athenischen Propyläen angelegt und ausgeführt. In Athen selbst sind es besonders einige kleine Denkmäler anderer Art, an welchen die anmuthige Zierlichkeit, die schmuckreiche Entfaltung dieses späteren Styles anziehend hervortritt. Vorzüglich

gehören einige Choragische Monumente hierher, Denkmale, welche von Privatpersonen zu Ehren eines von ihnen bei der Anführung eines Chores in den öffentlichen musischen Wettkämpfen davongetragenen Sieges errichtet wurden. Es galt hier, einen Untersatz für den als Siegespreis erhaltenen Dreifuss zu gewinnen, der somit selbst als Weihegeschenk in ächt griechischem Geiste wieder öffentlich aufgestellt wurde. Man nahm dazu entweder eine Säule, deren Kapitäl den Dreifuss trug, oder ordnete für diesen einen ausgedehnteren Unterbau an. Das schönste und reichste dieser Denkmäler ist das des Lysikrates, für einen im Jahr 334 errungenen Sieg aufgeführt (Fig. 130, vgl. Fig. 114 auf S. 111). Auf quadratischem Unterbau erhebt sich, von eleganten korinthischen Halbsäulen bekleidet, ein runder schlanker Oberbau, mit anmuthigem Relieffries und reichem Gesimse bekrönt und von einem kuppelartig ausgehöhlten Marmorblock von 5 Fuss Durchmesser bedeckt. Auf dem Gipfel des 34 Fuss hohen Monumentes, das in allen Theilen aus edlem pentelischem Marmor gearbeitet ist, ragt ein reicher, mit Akanthusblättern und Ranken geschmückter marmorner Ständer wie eine üppige Wunderblume mit weiter Krone empor, bestimmt, den Dreifuss aufzunehmen und zu stützen. Einfacher erscheint das Monument des Thrasyllos vom Jahr 320, das sich mit zierlichem Pfeiler- und Gebälkbau als Halle an eine Felsgrotte anlehnt und auf seiner Plattform den Dreifuss trug. Hierher gehört endlich noch der sogenannte Thurm der Winde oder die Uhr des Andronikos Kyrrhestes, auch unter der seltsamen Bezeichnung der Laterne des Diogenes bekannt. Ebenfalls in Marmor ausgeführt, stellt es ein achteckiges, thurmartiges Gebäude dar, mit zwei von je zwei Säulen in einfach korinthischer Form getragenen Vorhallen und einem halbrunden Ausbau. Im Innern waren Vorrichtungen zu einer Wasseruhr, am Aeusseren finden sich die Linien einer Sonnenuhr eingegraben. Ausserdem erhob sich auf dem pyramidalen Dach ein drehbarer eherner Triton, der den jedesmal wehenden Wind anzeigte, indem

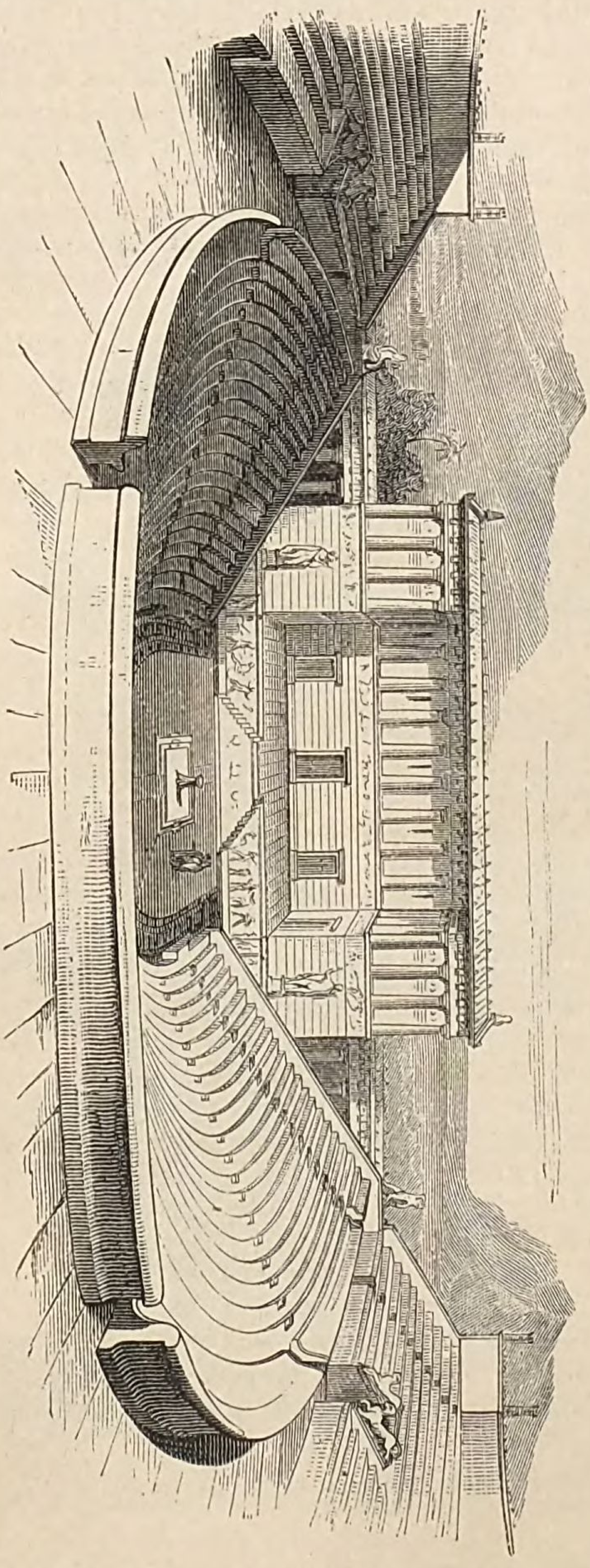


Fig. 131. Theater zu Segesta.

er mit seinem Stabe auf eine der am Friese des Gebäudes in kräftigen Reliefs dargestellten Gestalten der acht Winde hinwies. Dies interessante Denkmal ist zugleich ein anschaulicher Beleg für die geistvolle und phantasiereiche Art, mit welcher die Griechen selbst die gewöhnlicheren Bedürfnisse des Lebens künstlerisch zu verklären wussten. Eine dazu gehörige Wasserleitung ist merkwürdiger Weise in Bogenstellungen geführt, die jedoch aus je einem Marmorblock geschnitten sind. Die eigentliche Kunst des Keilschnittes und der auf ihm beruhenden Wölbung haben die Griechen allem Anscheine nach nicht geübt.

Die westlichen Kolonien Griechenlands haben aus dieser Spätzeit geringere Denkmälerreste aufzuweisen, doch ist unter den sicilischen Werken vor Allem ein merkwürdiges Grabmonument zu Agrigent, ohne Grund als Grabmal des Theron bezeichnet, anzuführen. In quadratischer Anlage und in verjüngtem Profil sich erhebend, ist der kleine thurmartige Bau wieder durch die Mischung der verschiedenen Stylformen in seiner Dekoration von Interesse; der Oberbau hat nämlich auf den Ecken ionische Halbsäulen, die ein dorisches Gebälk sammt Triglyphenfries tragen. Ausserdem ist hier der Tempel der Demeter zu Pästum zu nennen, ein Peripteros von geringen Dimensionen, der durch seine Detailbehandlung deutlich das immer mehr schwindende Verständniss der dorischen Formen

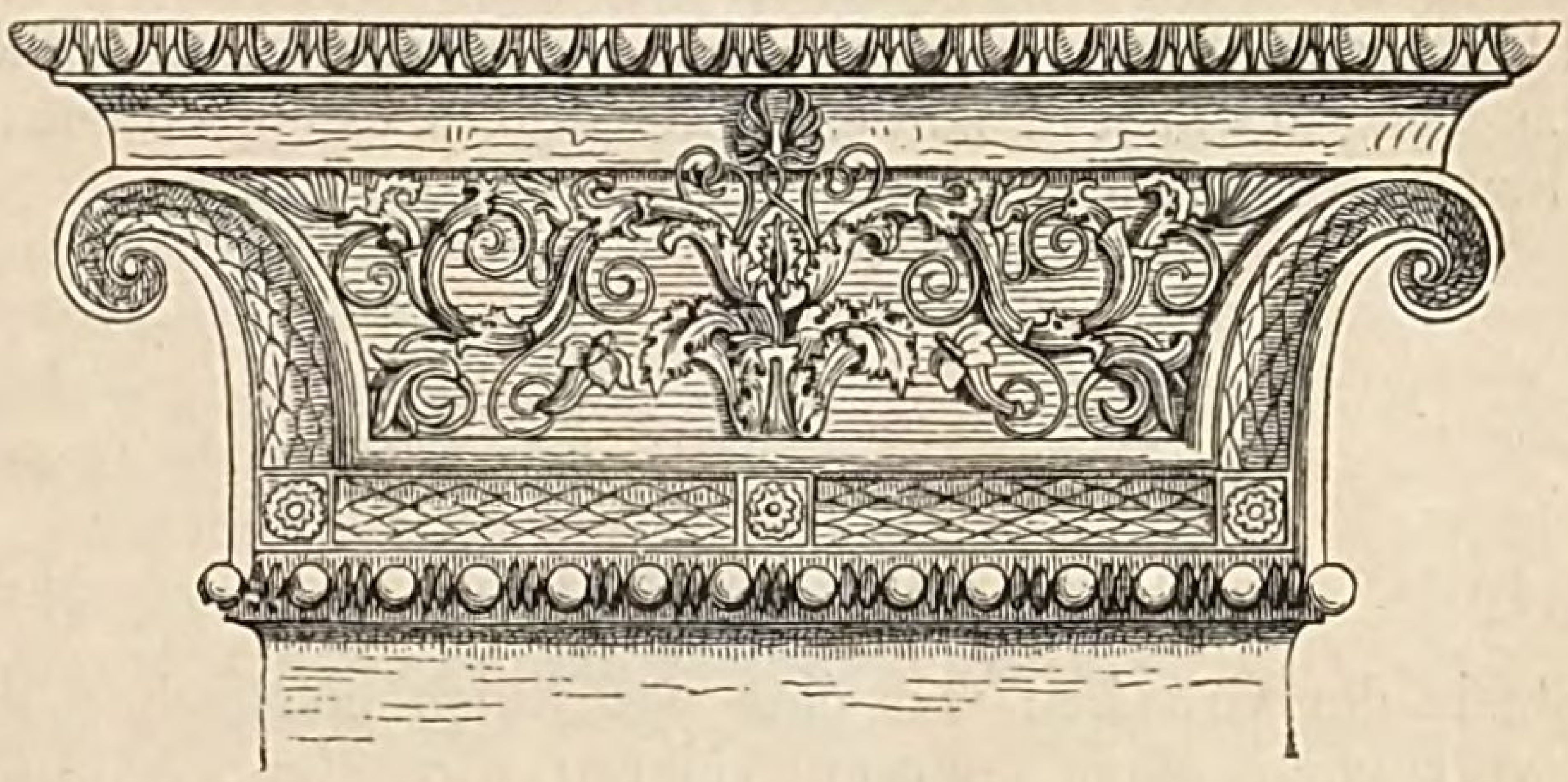


Fig. 132. Pfeilerkapitäl vom Apollotempel zu Milet.

zu erkennen gibt. Aehnlich ebendort die sogenannte Basilika. Um sodann von der edlen Gestalt und Ausstattung, welche die Griechen ihren Theatergebäuden verliehen, eine Anschauung zu gewähren, fügen wir unter Fig. 131 eine restaurirte Ansicht des Theaters von Segesta hinzu.

Eine Reihe glänzender Denkmäler, nur leider meistens durch Naturereignisse in bedauerlichen Zustand der Zerstörung versetzt, bedeckt den Boden Kleinasiens.[1] An ihnen kommt namentlich der Ionismus zu seiner reichsten und prächtigsten Entfaltung. So der Athenetempel zu Priene, um 340 von *Pytheos* erbaut und von Alexander d. Gr. selbst eingeweiht, ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, bei 64 Fuss Breite und 116 Fuss Länge, mit eigenthümlich weicher, doch edler Ausprägung des ionischen Styles (vgl. Fig. 112 auf S. 109). Das unübertroffene Prachtwerk dieser Gruppe ist jedoch der berühmte Tempel des didymäischen Apollo zu Milet: ein mächtiger hypäthraler Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 164 Fuss breit und 303 Fuss lang. Von ihm haben sich ausser einigen Resten der ionischen Säulen des Peristyls die Trümmer eines ausgebildeten korinthischen Kapitäls von einer Halbsäule am Eingange, sowie ausgezeichnet schöne und phantasievoll gestaltete Pfeilerkapitäle (Fig. 132) und prächtige Relieffriese der innern Wände, schreitende Greifen mit einer Lyra und schönem Rankengewinde darstellend,

[1] Jonian antiquities, by the Society of Dilettanti. 3 Vols. Fol. London. — *Texier*, Description de l'Asie Mineure etc. Vols. Fol. Paris.

erhalten. Hierher gehören endlich noch der gegen Ende des 4. Jahrhunderts von *Hermogenes* erbaute Tempel des Bacchus zu Teos, ein ionischer Peripteros von 8 Säulen Front; der von demselben Meister ausgeführte grossartige Tempel der Artemis zu Magnesia, ein Pseudodipteros von 98 Fuss Breite und 216 Fuss Länge, der in ähnlicher Anlage durchgeführte Tempel der Aphrodite zu Aphrodisias, mit 8 zu 13 Säulen, und endlich der Tempel des Zeus zu Aizani, ebenfalls pseudodipterisch, 68 Fuss breit und 114 Fuss lang, mit 8 zu 15 Säulen, welche bereits in übertriebener Schlankheit ihre Länge bis zu 10 Durchmessern steigern. Eins der bewundertsten Bauwerke dieser Zeit, das Mausoleum zu Halikarnass,[1] das kolossale Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl Mausolus errichtete, verband, ähnlich wie das früher (S. 72) erwähnte Nereidendenkmal von Xanthus, die altorientalische Grabanlage mit den eleganten Formen griechischer Kunst. Ueber einem rechtwinkligen Unterbau, der die Grabkammer enthielt, erhob sich eine ionische Tempelcella, von 9 zu 11 Säulen umgeben, mit einem prachtvollen Fries geschmückt. Das Dach derselben bildete in ächt orientalischer Weise eine Stufenpyramide, deren abgeplatteten Gipfel eine kolossale Marmorquadriga mit dem Standbilde des Mausolus krönte. Von der reichen plastischen Ausstattung, an welcher die ersten Meister der Zeit, wie Skopas und Leochares wetteiferten, sind bedeutende Ueberreste ausgegraben worden. — Als verkleinerte, abbreviirte Nachbildungen des Mausoleums sind die sogenannten Gräber des Absalom und des Zacharias bei Jerusalem zu betrachten, die bei Gelegenheit der hebräischen Kunst (S. 67) Erwähnung fanden.

3. Die griechische Plastik.

a. Inhalt und Form.

Die Phantasie der Griechen war eine wesentlich plastische; die Kunst daher, in welcher sie vorzüglich allen anderen Völkern voranstanden und immer voranstehen werden, die Plastik. War doch selbst das Gepräge ihres Tempelbaues ein durchaus plastisches, und werden wir sogar in ihrer Malerei den Einfluss jener Kunst anzuerkennen haben. Wir finden den tieferen Grund dieser Erscheinung in der Naturanlage der Griechen, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt. Kein Bruch dieser beiden Faktoren erzeugte bei ihnen Reflexion oder Sentimentalität; in harmonischer Durchdringung finden Verstand und Empfindung an einander wechselweise ihre Ergänzung, ihren Zügel und Halt. In gesunder Fülle und Kraft wirken Körper und Geist lebendig zusammen. Die gleichmässige Pflege aller angebornen Kräfte und Fähigkeiten gehört zum Begriff eines freigebornen Griechen, und nur wer eine vollkommene musische und gymnastische Ausbildung erworben hat, erlangt die ehrende Bezeichnung eines „Schönen und Guten". Aber niemals sollte der Einzelne sich zu eigenem Genuss, zum Schmuck seines besondern Daseins entwickeln: jeder gehörte ganz und gar dem gemeinsamen öffentlichen Leben an, und nur im Hinblick auf das Vaterland hatte Kraft und Talent des Einzelnen Geltung.

Aus diesen Bedingungen empfing auch die plastische Kunst ihren bestimmten Charakter. Wo das Subjekt für sich so wenig bedeuten wollte, wo die Hinweisung auf allgemeine, klar bezeichnete Zwecke Alles beherrschte, musste der künstlerische Sinn mehr auf die Darlegung äusserer Vorgänge, als auf die Schilderung innerer, gemüthlicher Zustände sich wenden. Wo das Einzelleben überhaupt hinter der

[1] *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, London 1862.

Gesammterscheinung des Staates zurücktrat, musste sich die bildende Kunst mehr der Verherrlichung der Götter und Heroen, als der menschlichen Individuen, mehr den idealen Begebenheiten der Sage, als dem realen Treiben des Tages zuwenden. Selbst das geschichtliche Leben der Nation, wo es als frischer Quell in die Schöpfungen der Kunst eindrang, wurde im Geiste des Mythos oder der Sage umgebildet und idealisirt. Wie nun in den Göttergestalten die sittlich-politischen Begriffe der Stämme oder allgemeine Verhältnisse des Landes verkörpert waren, so fand die bildende Kunst in ihnen den ersten und höchsten Anlass zu schöpferischer Thätigkeit. War doch die Poesie selbst ihr darin vorangegangen und hatte in den unsterblichen Gesängen Homer's zuerst die Götter des Olympos und die Stammsagen der hellenischen Heroen zu festen Anschauungen ausgeprägt. Aus diesem Kanon klar und scharf durchgebildeter Gestalten schöpfte die spätere dramatische Poesie, schöpfte selbst die idealistische Philosophie eines Platon. Die Nation hielt an diesen Begriffen und Bildern fest, wie an einem Heiligthum, und nur in diesem ehrfurchtsvollen Festhalten vermochte die Plastik sich derselben Stoffe zu bemächtigen. Daher in der ganzen Geschichte des hellenischen Lebens dies Festhalten am Ueberlieferten, das Fortbilden an dem überkommenen Typus, dessen Wesen der feste Kern war, welchen die weiteren Entwicklungsstadien nur mit einer immer lebendigeren, reicheren Formenhülle zu umkleiden strebten.

Vom Götterbilde ging daher die griechische Kunst aus. Homer hatte die nationalen Anschauungen in seinen Gesängen verklärt und die Götter in vollendeter Menschengestalt handelnd und leidend, gnädig oder zürnend, mit allen menschlichen Leidenschaften dargestellt. Hatte der Orient unheimliche, schreckhafte Sagen, phantastisch tiefsinnige Grübeleien in seinen Mythologien niedergelegt und daher die Gestalten der Götter nur durch monströse Missbildung der allgemeinen Vorstellung zu nähern gewusst, so fiel bei den menschlich klaren, reinen Mythen der Griechen alles nebelhaft Ungeheuerliche fort, und der Mensch schuf sich die Götter nach seinem Ebenbilde. Mochten immerhin ganze Stufenreihen kindlicher Unbeholfenheit vorausgehen, in denen es nur gelang, ein puppenhaftes Idol zu bilden; mochte in den ältesten griechischen Gottheiten selbst manches von den monströsen Bildungen des Orients sich anfänglich erhalten, wie in der hundertbrüstigen Artemis der Ephesier oder dem vierarmigen Apollo der Lakedämonier: der klare griechische Geist fand bald den richtigen Weg, seinen Göttern die Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalt zu verleihen. Dieser Weg war die Beobachtung und Auffassung der Natur. Die ausdrucksvolle Schönheit jenes südlichen Menschenschlages kam hier dem bildnerischen Triebe auf halbem Wege entgegen, indem er das Auge im Anschauen des Schönen schärfte und übte. Noch günstiger war die freie Sitte der Hellenen, die dem Körper eine ungehemmtere Entfaltung gestattete, die von stubenhockerischer Verkümmerung weit entfernte Lebensweise der freigebornen Bürger, endlich die Gymnastik, welche von früh auf die Körper stählte, schmeidigte und zu harmonischer Ausbildung gelangen liess. Wurde hierdurch das Geschlecht selbst schöner, männlicher und edler, so boten zugleich die öffentlichen Gymnasien den Künstlern eine Fülle der schönsten Bilder jugendlicher Körperkraft, Gewandtheit und Anmuth.

Aber auch sonst im Leben war das Auge des Plastikers an Schönheit gewöhnt, denn selbst die Gewandung schmiegte sich in so edler, ausdrucksvoller Weise dem Körper an, dass jede Form, jede Bewegung desselben im reichen und doch klaren Wurf der Falten vernehmlich nachklang. Einfach und ungekünstelt bestand die Kleidung der Griechen aus einem längeren oder kürzeren Untergewande (dem Chiton), das wie ein ärmelloses Hemd übergeworfen und mit oder ohne Gürtel getragen wurde, und einem mantelartigen Obergewande (dem Himation), das nur ein grosses viereckiges Stück Tuch war, welches vom linken Arm aus über die Schulter geschlagen und über oder unter dem rechten Arme hinweggezogen wurde. So machte nicht der Schneider den „Schnitt“ des Kleides, sondern in freiem Wurf ordnete

Jeder selbst sein Gewand, so dass aus der Art, wie dies geschah, Charakter und Bildung des Trägers erkannt werden konnte.

War somit das Leben selbst Veranlassung, dass der Künstler sich das Schöne ganz zu eigen erwarb und alle seine Anschauungen damit tränkte und sättigte, so gab der ideale Ursprung seiner Kunst den Impuls zum Bedeutenden. Die mächtigen Gestalten der Götter oder Heroen auszuprägen, konnten nur grosse, allgemeine Züge und Formen genügen. Das Zufällige, Willkürliche der Bildung wurde deshalb mit Recht beseitigt und nur dem Wesentlichen, Allgemeinen Aufmerksamkeit geschenkt. Da nun die griechische Kunst nicht sowohl auf Schilderung inneren Lebens, als äusserer Zustände und Handelns gerichtet war, so musste ihr mehr die Bedeutung des Körpers im Ganzen, als des Gesichtes mit dem besonderen Ausdruck der Gemüthsstimmungen aufgehen. So kam es, dass die hellenische Plastik den menschlichen Körper in seiner Ruhe, wie in der gewaltigsten Bewegung längst vollendet darzustellen wusste, während der Kopf noch typisch unbelebt und starr verblieb. Aber auch selbst auf dem Höhenpunkte der Entwicklung vermochte die Kunst der schönen Körperlichkeit nicht von der Forderung ruhiger Harmonie aller Theile des Kunstwerkes abzugehen, und in diesem Sinne gestaltete sie auch den Charakter des Kopfes, ohne jemals ihm das übermächtig dominirende Leben zu verleihen, welches da entspringt, wo die Kunst tiefer auf die Regungen der Seele, auf Empfindungen und Stimmungen ausgeht.

Selbst in der Kopfbildung hellenischer Bildwerke, im „griechischen Profil“, spricht sich dies Verhältniss deutlich aus. Das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung erscheint zu einem allgemeinen, typisch festgestellten Gepräge vereinfacht. In der ganzen Form des Antlitzes drückt sich ein plastischer Gesammtcharakter entschieden aus. Mit leisen Uebergängen schliessen sich die Glieder zusammen, jedes doch wieder klar ausgebildet, fest umgrenzt, und dabei kein Theil auf Kosten der anderen sich hervordrängend. Die Organe des Verstandes treten nur gleichberechtigt neben die, welche die sinnliche Genussfähigkeit ausdrücken; die Stirn ist zwar von Natur den Mundpartieen übergeordnet, aber sie überwiegt nicht ausserdem noch durch besonders grosse Ausbildung. Sanft gewölbt, und eher niedrig als hoch, eher schmal als breit, findet sie in der mit starkem Rücken kräftig vortretenden Nase fast unmittelbar, ohne Einziehung des Profils, eine Fortsetzung, die zu den unteren Partieen überleitet und somit in prägnanter Formensprache nicht einen Gegensatz, sondern eine harmonische Verbindung von Geist und Sinnlichkeit ausdrückt. In weiter, tiefer Augenhöhle liegt das grosse, gerade geschnittene Auge, in Stellung und Blick ein kluges, festes Erfassen der Wirklichkeit verrathend. Von seinem unteren Rande wölbt sich sanft die Wange seitwärts bis zum wohlgeformten Ohr und abwärts bis zum Kinn, das in kräftiger Rundung vorspringt und mit den vollen, aber scharf und bestimmt gezeichneten Lippen Energie und frische Sinnlichkeit erkennen lässt. Das Ganze schliesst sich zu einem feinen Oval zusammen und erhält an einer ebenso gleichmässig entwickelten Bildung des Schädels und Hinterkopfes seine Vollendung. Der Gesammtumriss des Kopfes ist fein, schmal und mehr hoch als breit. Leise Abweichungen von dieser Form genügen, um die verschiedenen Schattirungen der darzustellenden Charaktere anzudeuten, um das Kraftvolle und das Zarte, das Männliche und das Weibliche, die aufblühende Jugend, die volle Reife oder das Greisenalter auszudrücken. Auch hier bleibt die griechische Kunst in den Grenzen allgemeiner Charaktertypen stehen, ohne nach dem eigentlich Individuellen zu streben. Sie begnügt sich mit dem Ausdruck des höchsten Herrscherwillens und Herrschergeistes im Zeus, der Erhabenheit der Frauenwürde in der Hera, der heroisch männlichen Kraft im Herakles, der jugendlichen Schönheit feinerer oder üppiger Art in Apollo und Bakchos, des vollendeten Liebreizes in der Aphrodite, der edlen, maassvollen Weisheit in Pallas Athene, der jungfräulichen Rüstigkeit in der Artemis, der männlichen Gewandtheit und Verschlagenheit im Hermes, und andrer ähnlicher Gestalten, in deren Reihe

der Kreis menschlicher Charaktere und Eigenschaften in grossen Zügen typisch festgestellt und mustergiltig abgeschlossen ward. Was darüber hinaus lag, ging auch zugleich über die hellenische Anschauung hinaus, und vollends wäre es dieser zuwider gewesen, in modernem Sinn Individuen darzustellen. Allerdings kamen auch bei den Griechen Portraitstatuen in Gebrauch, aber sie waren nicht dazu bestimmt, die Sonderbildung des Einzelnen in scharfer Ausschliesslichkeit zu betonen, sondern sein Andenken in idealisirten Zügen als das eines Tüchtigen und Trefflichen aufzubewahren, und dafür war es denn entscheidend, dass der Staat solche Ehrenstatuen als Belohnung dekretirte. Damit war gleich wieder ausgesprochen, dass der Einzelne in den besten Zeiten des griechischen Lebens nirgends für sich, stets nur in seiner Beziehung zur Gesammtheit ein Gegenstand der Beachtung und Darstellung wurde.

Der Grundzug hellenischer Plastik, nur das Ideale, das Allgemeingiltige zu geben, tritt vielleicht nirgends so schlagend hervor, wie in den Darstellungen des Kreises, der überwiegend einer naturalistischen Anschauung anzugehören scheint: der Thierwelt. Wer etwa fragen sollte, was denn das Reich der „vernunftlosen Wesen“ mit dem Idealen zu schaffen habe, den braucht man nur an die griechischen Bildwerke zu weisen. Sie lehren uns, wie die antiken Plastiker auch in dieser scheinbar untergeordneten Sphäre durch grossartige Auffassung des Wesentlichen, durch Ausschliessung des bloss Zufälligen Werke hervorbrachten, die gleichsam die Gesetze natürlicher Bildung in ein höheres Medium übertragen und dadurch ihren Thiergestalten die Fähigkeit verleihen, neben den Göttern und Heroen des griechischen Olymps zu erscheinen. Daraus ergab sich aber die nothwendige Consequenz, dass das natürliche Gesetz sich überall beugen musste, wo es mit dem Prinzip idealer Kunstweise in Conflikt gerieth. Desshalb werden die Thiere unbedenklich kleiner gebildet, als die Natur vorschreibt, wenn die Composition des künstlerischen Ganzen es verlangt, wenn die ideell untergeordnete Bedeutung der Thiergestalt zum Ausdruck kommen musste. So in den berühmten Rossebändigergruppen von Monte Cavallo in Rom, so in den unvergleichlichen Friesreliefs des Parthenon, so an vielen anderen Orten. Selbst phantastisch ersonnene Zusammensetzungen menschlicher und thierischer Formen werden in einem der orientalischen Auffassung entgegengesetzten Sinn behandelt. Erstlich betreffen sie nur untergeordnete Wesen, während sie im Orient gerade den höchsten, göttlichen Erscheinungen als Ausdruck dienen müssen; sodann bildet man Kopf und Brust als die edleren Theile in menschlichen Formen und lässt nur für die niederen Organe den thierischen Gliederbau zu.

In alledem erkennen wir leicht den grossen Gegensatz, welcher die hellenische Plastik im Verhältniss zur orientalischen bezeichnet. Phantastik und Naturalismus sind im Orient unvermittelt neben einander thätig, jene in der Verkörperung der mythologischen Anschauungen, dieser in der chronikmässigen Darstellung des fürstlichen Lebens mit seinem Ceremoniell, der geschichtlichen Ereignisse oder des alltäglichen Daseins. Alles das wird aber nur ganz äusserlich erfasst und läuft lediglich auf genaue Charakteristik, auf treue Wiedergabe des Geschehenen hinaus. Bei den Griechen, wo Phantasie und Verstand einander harmonisch durchdringen, fallen jene beiden Extreme in ihrer Einseitigkeit fort und verschmelzen sich zu einer hoch idealen Anschauung, welche ebenso weit entfernt ist von jener Phantastik, die in unförmlichen Missbildungen das Göttliche ausprägen zu können meinte, wie von jener hausbackenen Prosa, welche in den Erscheinungen des wirklichen Lebens keinen tieferen Hintergrund ahnt. Und wie hätte es anders sein können, da die Orientalen im religiösen Leben nur die Satzungen einer priesterlichen Dogmatik und im politischen nur das unbeschränkte Walten ihrer Despoten als Gegenstand für die bildnerische Darstellung kannten, während bei den Griechen die Göttergestalten von demselben freien Volksgeiste als ideale Verkörperungen seines innersten Wesens geschaffen wurden, welcher auch dem politischen Leben sein eigenes Gepräge gab und also in allem, was er künstlerisch hervorbrachte, seine eigne

Verherrlichung feierte. Daher denn auch das heitre, klare Selbstgenügen, die stille Hoheit und Freiheit, mit welcher die Gestalten hellenischer Kunst vor uns hintreten.

Mit diesem inneren Wesen hängt auch die formelle Entwicklung der Plastik zusammen. Von den religiösen Anschauungen ausgehend, hat sie vornehmlich im Tempel die Stätte ihrer Wirksamkeit. Das Gottesbild erhebt sich bald aus dem puppenhaften rohen Idol zur geist- und lebenerfüllten Idealgestalt. Dieselbe Wandlung vollzieht sich am Material, indem das buntbemalte hölzerne Schnitzbild durch die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten (chryselephantinen) Statuen verdrängt wird. Diese kostbaren Kolossalwerke bestehen aus einem Holzkern, um welchen Goldplatten für die Gewandung, Elfenbein für die nackten Theile gelegt wurde. Andrer Art sind die Akrolithen, Holzbilder mit Goldblech überzogen, denen die nackten Theile, Kopf, Arme und Füsse, aus Marmor angesetzt wurden. Bald wurde jedoch das Holz gänzlich durch den edlen weissen Marmor und durch den Erzguss verdrängt, doch blieb eine Erinnerung an die alte Buntheit der Bemalung und des Materials in der Polychromie der Statuen zurück.[1] Wie weit dieselbe sich erstreckt habe, lässt sich wohl nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, doch wurde nicht bloss der Saum der Gewänder, bisweilen vielleicht die ganze Kleidung durch farbigen Schmuck, nicht bloss Waffen, Diademe u. dergl. durch vergoldetes Metall ausgezeichnet, sondern auch das Haar erhielt häufig Vergoldung und der Stern des Auges eine dunkle Farbe. Aehnlich wurde bei den Erzstatuen oft der Saum des Gewandes durch eingelegte Ornamente aus edlem Metall geschmückt, das Weisse des Auges durch Silber, der Stern durch dunkle Edelsteine bezeichnet.

Ausserdem verlangte der Tempel seinen plastischen Schmuck und bot in seiner Gliederung reichen Anlass für die bildnerische Ausstattung. Das Giebelfeld erhielt Statuengruppen, in deren Behandlung die schwierigsten Anforderungen des Raums glänzend befriedigt wurden; die Metopen an den dorischen Tempeln wurden durch Reliefdarstellungen geschmückt, und wo, wie im ionischen Bau, durchgehende Friese sich boten, benützte man dieselben zu grösseren zusammenhängenden Reliefcompositionen. Während an den Bauten des Orients Architektur und Plastik ohne feste Begrenzung in einander flossen, sorgte hier die klare Gliederung des Baues selbst dafür, dass die Plastik frei und selbständig ihr Werk an entsprechender Stelle dem Organismus des Ganzen einfügte. Dadurch wurde die Plastik unabhängiger vom Banne architektonischer Alleinherrschaft und doch zugleich von dem festen Rahmen der Architektur kräftig eingefasst, und vermochte nun erst in schöner Freiheit und doch ohne Willkür ihr Stylgesetz zu entfalten. Die erste Grundbedingung desselben aber war, den menschlichen Körper in edler Ruhe oder in freier Thätigkeit, selbst bis zum Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung vorzuführen, und dabei zugleich durch klaren Rhythmus der Massen, durch feines Anklingen an symmetrische Entfaltung die Harmonie des architektonischen Organismus zum höchsten Ausdruck zu bringen. So wirkte Alles zusammen, jene maassvolle Schönheit zu erzeugen, welche aus der Versöhnung der Freiheit individuellen Lebens mit dem allgemeingiltigen Gesetz entspringt.

Wie dies Prinzip hellenischer Plastik sich allmählich herausgebildet und in den verschiedenen Epochen modificirt hat, wird die geschichtliche Betrachtung ergeben.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[2]

Wie bei der Architektur, so entzieht sich auch bei der Plastik der Hellenen eine lange Reihe von Entwicklungen, welche nach Jahrhunderten zählen, unsrer

[1] Vergl. die Schrift von *F. Kugler:* „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur"; neuer vermehrter Abdruck in den Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. I. S. 265 ff. — *Hittorf,* Restitution du temple d'Empedocle à Selinonte, Paris 1851. — *Semper,* der Stil, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1860.

[2] Denkm. der Kunst, Taf. 16. 17. 18. 18 A. 19. (V.-A. Taf. 8. 9. 10.) — Vgl.

Betrachtung. Nur spärliche Reste geben uns eine dürftige Vorstellung von primitiven Versuchen, denen aber schon manche Stufen vorausgegangen sein müssen. Selbst den Griechen war eine Anschauung derselben in historischer Zeit schon nicht mehr möglich, und die Ueberlieferung kleidete den Prozess der allmählichen Entfaltung plastischer Kunst in das poetische Gewand der Sage. Sie berichtet zuerst von den Geschlechtern der Telchinen und Daktylen, handwerklichen Genossenschaften ohne Zweifel, wie schon die Namen zu erkennen geben, da die Einen auf die Kunst des Schmelzens der Metalle, die Andern noch allgemeiner auf Ausübung von Handfertigkeiten hinweisen. Ihnen lag die Ausschmückung der ältesten Heiligthümer, die Anfertigung der Götteridole ob, und so mythisch alterthümlich erschienen die letzteren oft den Griechen selbst, dass die Sage entstehen konnte, jene alten Bilder seien vom Himmel gefallen. Dass in jenen ersten Götterstatuen die Kunst noch nicht erwacht war, dass vielmehr der frommen Phantasie der Gläubigen überlassen blieb, die fast unförmlichen, buntbemalten und bekleideten Holzpuppen als Symbole der Götter zu verehren, liegt klar zu Tage. Im Namen des *Dädalos* hat sich nicht allein die Thatsache personifizirt, dass die ältesten Idole der Götter in Griechenland geschnitzte Holzbilder waren, sondern es knüpft sich ausdrücklich an ihn auch die Erwähnung eines bedeutenden Fortschrittes, da er die bis dahin geschlossenen Augen der Götterbilder geöffnet, die ungetrennten Beine und die fest am Körper herabhängenden Arme zur freien Bewegung gelöst haben soll.

Erhalten ist aus jener grauen Urzeit griechischen Kulturlebens nur ein einziges Werk, jenes gewaltige Relief zweier aufrecht stehender Löwen über dem Haupteingange der alten Burg von Mykenä, von welchem oben S. 96 unter Fig. 98 die Rede war. Ausserdem glaubt man in einem Kolossalbild an einer Felswand des Berges Sipylos in Lydien die uralte, von Pausanias erwähnte Reliefgestalt einer trauernden Niobe zu erkennen. Bestimmter und mannichfaltiger tritt uns die Kunst jenes heroischen Zeitalters in den Gesängen Homer's entgegen. Besonders wird in ihnen die Arbeit in edlen Metallen mit Vorliebe erwähnt, und wir finden Geräthe und Gefässe aller Art, Mischkrüge, Becher und Schalen, Panzer, Wehrgehänge und Schilde mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt. Das berühmteste Werk dieser Art, der von Hephästos selbst geschmiedete Schild des Achilleus, ist ganz mit bildlichen Scenen friedlichen Hirtenlebens, städtischen Treibens, mit Kämpfen aller Art bedeckt. Es ist derselbe Kreis von Anschauungen, den auch die Reliefcompositionen assyrischer Kunst uns zeigten; es ist die schon dort hervortretende Auffassung des wirklichen Lebens in seiner Fülle und Breite, was hier offenbar noch im Zusammenhang mit der Kunst des Orients als Gegenstand der Plastik zur Geltung kommt.

Werden bei Homer die ausgezeichnetsten solcher Werke noch dem Gotte selbst zugeschrieben, so begegnen wir seit dem 7. Jahrhundert bei den Alten bestimmteren historischen Nachrichten von einzelnen künstlerischen Unternehmungen, welche sich an menschliche Urheber knüpfen. Wir dürfen mit ihnen die

erste Epoche

der griechischen Plastik, soweit sie historisch nachzuweisen ist, beginnen. Eins der wichtigsten Werke dieser Art war die Lade des Kypselos, von dem korin-

K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl., mit Zusätzen von *F. G. Welcker*, Berlin 1848. — Dazu als reichhaltiger Atlas: *K. O. Müller* und *C. Oesterley*, Denkmäler der alten Kunst, beendigt von *Wieseler*, 2 Bde. — Gründliche Forschungen über die Geschichte der griechischen Plastik enthält der I. Band der „Geschichte der griechischen Künstler“ von *H. Brunn*, welcher auch der „Geschichte der griechischen Plastik“ von *J. Overbeck* und den betreffenden Abschnitten meiner „Geschichte der Plastik“ als Basis gedient hat.

thischen Herrschergeschlechte der Kypseliden in den Heratempel zu Olympia geweiht; eine Kiste von Cedernholz, mit geschnitzten und aus Gold und Elfenbein eingelegten figürlichen Darstellungen bedeckt. Die Schilderung, welche Pausanias uns von dem merkwürdigen Werke gibt, lässt in den Gegenständen desselben einen bedeutungsvollen Fortschritt gegen die nur auf Scenen des wirklichen Lebens gerichteten Werke der homerischen Zeit erkennen. In fünf Streifen über einander waren hier nämlich Scenen der hellenischen Stammsagen und Göttermythen vorgeführt: eine Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Anschauung, welche auf eine wichtige Umwälzung des gesammten geistigen Lebens hinzudeuten scheint. Demselben Kreise gehörte ein anderes berühmtes Werk an, der Thron des Apollo zu Amyklä im Gebiet von Lakedämon, eine Arbeit des *Bathykles* von Magnesia, der um 550 v. Chr. lebte. Auch hier waren die Flächen mit mythologischen Darstellungen bedeckt, die Füsse aus statuarischen Figuren geformt, und das Ganze trug ein altes Erzbild des Apollo „von säulenartigem Aussehen". Damit gehen offenbar technische Fortschritte Hand in Hand, wie die Erfindung des Erzgusses, welche man *Rhoekos* und *Theodoros,* den Baumeistern des Heräons von



Fig. 133. Relief vom Tempel zu Assos. Louvre.

Samos (S. 117) zuschreibt. Während diese und andre Künstlernamen auf eine rege Thätigkeit an der kleinasiatischen Küste und auf ihren Inseln hinweisen, fehlt es nicht an Nachrichten über einen gleichzeitigen eifrigen Kunstbetrieb im eigentlichen Griechenland. Hier scheint vornehmlich der Peloponnes, und in ihm wieder Argos und Sikyon, die uralten Herrschersitze, den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gebildet zu haben. Zwei berühmte Meister aus Kreta, *Dipoenos* und *Skyllis,* waren dort thätig und legten den Grund einer einflussreichen Kunstschule. Als Werke derselben werden nicht allein Götterbilder, sondern auch Heroenstatuen, oft zu grossen Gruppen verbunden, aufgeführt, bei denen zuerst in durchgreifender Weise der Marmor, sowie die Goldelfenbein-Composition in Anwendung kam. So wirken geistige und technische Fortschritte in dieser äusserst rührigen Epoche gegenseitig zur grossartigen Entfaltung der Plastik zusammen.

Was um diese Zeit die griechische Kunst vermochte, davon geben einige erhaltene Denkmäler lebendige Anschauung. Weitaus die ältesten sind die merkwürdigen Sculpturen des Tempels zu Assos, welche sich jetzt zu Paris im Museum des Louvre befinden. Sie bestehen aus flachen Reliefs, in einem stumpfen, an assyrische Denkmäler erinnernden Style, in schwärzlichem Tuffstein ausgeführt. In ununterbrochener Folge den Architrav bedeckend, stehen sie auch durch ihre Gegenstände — Kämpfe zwischen Löwe und Stier, Männer beim Trinkgelage, Phantastisches wie die Sphinx, Centauren und Männer mit Fischschwänzen (Fig. 133)

— der orientalischen Kunst noch näher, als der griechischen. Sodann folgen die Metopenreliefs des ältesten Tempels zu Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo. Nur zwei sind vollständig erhalten, von einem dritten, das ein Viergespann darstellte, nur Bruchstücke. Die vorhandenen beiden Werke stellen Perseus dar, der im Beisein der Athene die Medusa tödtet, und Herakles, der auf einer Schulter zwei Kerkopen, koboldartige Dämonen, davon trägt (Fig. 134). Der Styl dieser Darstellung ist ausserordentlich streng, selbst abschreckend, die Medusa geradezu fratzenhaft, die übrigen Gestalten unförmlich gedrungen und schwer, die Gesichter maskenhaft starr, mit sehr grossen, weit aufgerissenen Glotzaugen, scharf vortretenden zusammengekniffenen Lippen, breiter Stirn und gerader, stark vorspringender Nase. Noch ungeschickter wirkt die alterthümliche Verdrehung sämmtlicher Gestalten, deren Obertheil sich in der Vorderansicht bietet, während die Beine in

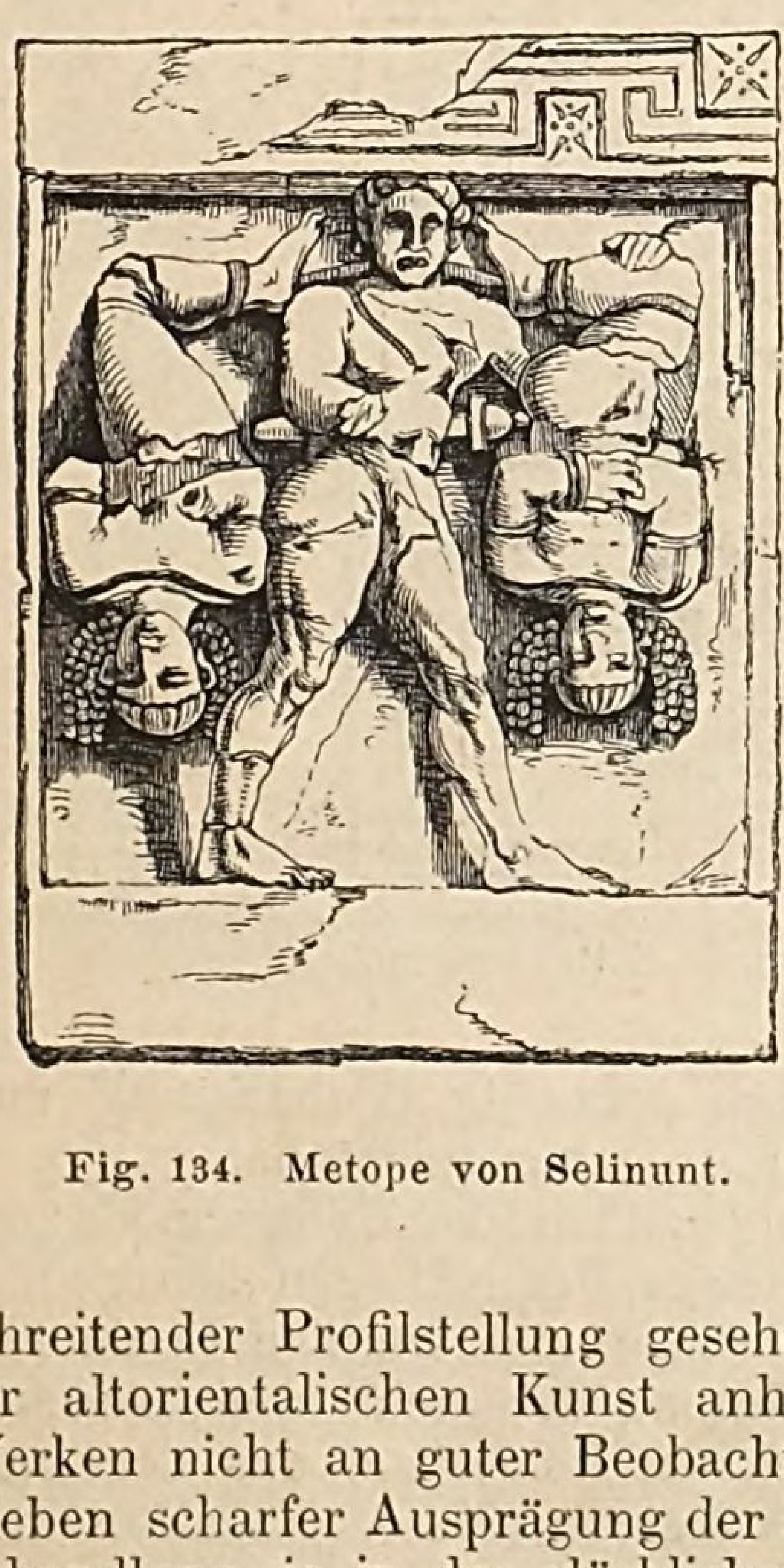


Fig. 134. Metope von Selinunt.



Fig. 135. Apollo von Tenea.



Fig. 136. Grabpfeiler des Aristion. Athen.

schreitender Profilstellung gesehen werden, eine Eigenthümlichkeit, welche auch der altorientalischen Kunst anhaftet. Gleichwohl fehlt es diesen merkwürdigen Werken nicht an guter Beobachtung des Lebens, an richtiger, wenn auch übertrieben scharfer Ausprägung der Körperform, an technisch sicherer und sorgfältiger Behandlung, ja in der glücklichen Ausfüllung des Raumes, in einer gewissen kühnen Freiheit bei aller strengen Gebundenheit des Styls lässt sich eine lebendige künstlerische Schöpferkraft nicht verkennen. Alte Spuren von Polychromie, rothe Bemalung des Hintergrundes und der Gewandsäume, verstärken den primitiven Charakter des Werkes, dessen Entstehung wohl um 600 v. Chr. zu setzen sein wird.[1]

Andere Werke derselben Epoche, einer gleichen Stufe der Entwicklung angehörend und doch in der Auffassung des Körperlichen sich selbständig von jenen unterscheidend, gehören dem eigentlichen Griechenland an. Es sind vorzüglich einige Marmorstatuen, wie der auf der Insel Thera gefundene Apollo, jetzt im

[1] Vergl. die schöne Publication *Benndorf's.*

Theseustempel zu Athen aufgestellt, und ein ähnliches Apollobild von Tenea bei Korinth in der Glyptothek zu München (Fig. 135). Hier tritt in der schlanken, leichten Auffassung des Körpers ein entschiedener Gegensatz gegen die schwerfällige Gedrungenheit der selinuntischen Werke auf; die Körperformen sind, wenn auch streng und scharf, so doch mit tieferem Verständniss und grösserer Mässigung behandelt; dagegen herrscht dieselbe maskenhaft lächelnde Ausdruckslosigkeit im Gesicht, und dasselbe Ungeschick lässt beide schreitende Füsse mit der ganzen Sohle am Boden haften. In näherer Verwandtschaft zu diesen Werken stehen einige attische Denkmäler derselben Frühepoche, unter denen das Reliefbild des Aristion, inschriftlich als Werk des *Aristokles* bezeugt, jetzt im Museum des Theseustempels zu Athen, dieselbe ruhige Haltung, dasselbe gebundene Schreiten, dieselbe gewissenhafte Tüchtigkeit der Ausführung zeigt und damit eine treffliche Ausfüllung der schmalen Pfeilerfläche verbindet. (Fig. 136.) Aehnlicher Art ist ein zu Orchomenos neuerdings entdeckter Grabstein, der einen in den Mantel gewickelten, auf den Stab sich stützenden Mann zeigt, wie er eine Heuschrecke seinem Hunde hinhält, während der treue Begleiter sich aufrichtet und zu seinem Herrn hinaufstrebt.



Fig. 137. Vom Harpyienmonument zu Xanthos. Brit. Museum.

Man erkennt, wie früh die griechische Kunst durch schlichte Beobachtung und Auffassung der Wirklichkeit sich für ihre grösseren Aufgaben geübt hat.

Lassen sich in den betrachteten Monumenten deutlich die Unterschiede der streng dorischen Kunst Siciliens und der durch attische Feinheit gemilderten des eigentlichen Hellas erkennen, so gestatten dagegen einige merkwürdige Denkmäler Kleinasiens uns einen Blick auf die frühzeitige Entfaltung der mehr üppig weichen ionischen Kunst. Zunächst mögen hier die zahlreichen Ueberreste aus der Insel Cypern, die nach Paris in die Sammlung des Louvre (Musée Napoléon III.) gelangt sind, erwähnt werden, weil in ihnen die Verschmelzung mit orientalischer Kunst merkbar hervortritt (vgl. S. 60). Denn wie die Insel durch ihre Lage zu den verschiedensten Colonisationen Anlass gab, wie neben hellenischen Niederlassungen phönizische Ansiedlungen bestanden, so spiegelt sich dies Verhältniss in den Kunstwerken. Gegen hundert Köpfe und Torse männlicher Statuen, aus einem hellen tuffartigen Kalkstein gearbeitet, sieht man im Louvre. Viele haben ein Lorbeerdiadem, allen aber ist dieselbe alterthümliche, starr typische Bildung eigen, welche der Apoll von Tenea zeigt. Einzelne sind knapp ausschreitend, mit eng an den Leib geschlossenen Armen dargestellt. Die conventionelle Behandlung des Haares in parallelen Locken und Ringeln ist uns ebenfalls von jenen Apollobildern her bekannt. Mehrmals kommt als Bekleidung der ägyptische Schurz vor,

der in der That bei einem Theil der Einwohner Landestracht gewesen sein muss. Das scheint auch der von Stark[1] publicirte cyprische Torso des Museums zu Berlin zu bestätigen, an dessen Kleidung neben ägyptischer Form assyrische Ornamente und das griechische Medusenhaupt sich vereinen. Aehnliche Gebundenheit bei übrigens ziemlich weicher, unbestimmter Formbezeichnung hat die merkwürdige Statue von Idalium im Louvre, deren Bekleidung der conventionell gefältelte griechische Peplos bildet. In diese Reihe gehören denn auch die zehn kolossalen Marmorbilder sitzender Männer- und Frauengestalten, welche ehemals nach Art der ägyptischen Sphinxalleen den Weg vom Hafen nach dem alten didymäischen Apollotempel bei Milet einfassten, die aber neuerdings ins Britische Museum gelangt sind. Bei starr typischer Haltung zeigen sie merkwürdig weiche, volle Formen mit schweren Körperverhältnissen und einer mehr andeutenden als scharf bestimmten Behandlung.[2]

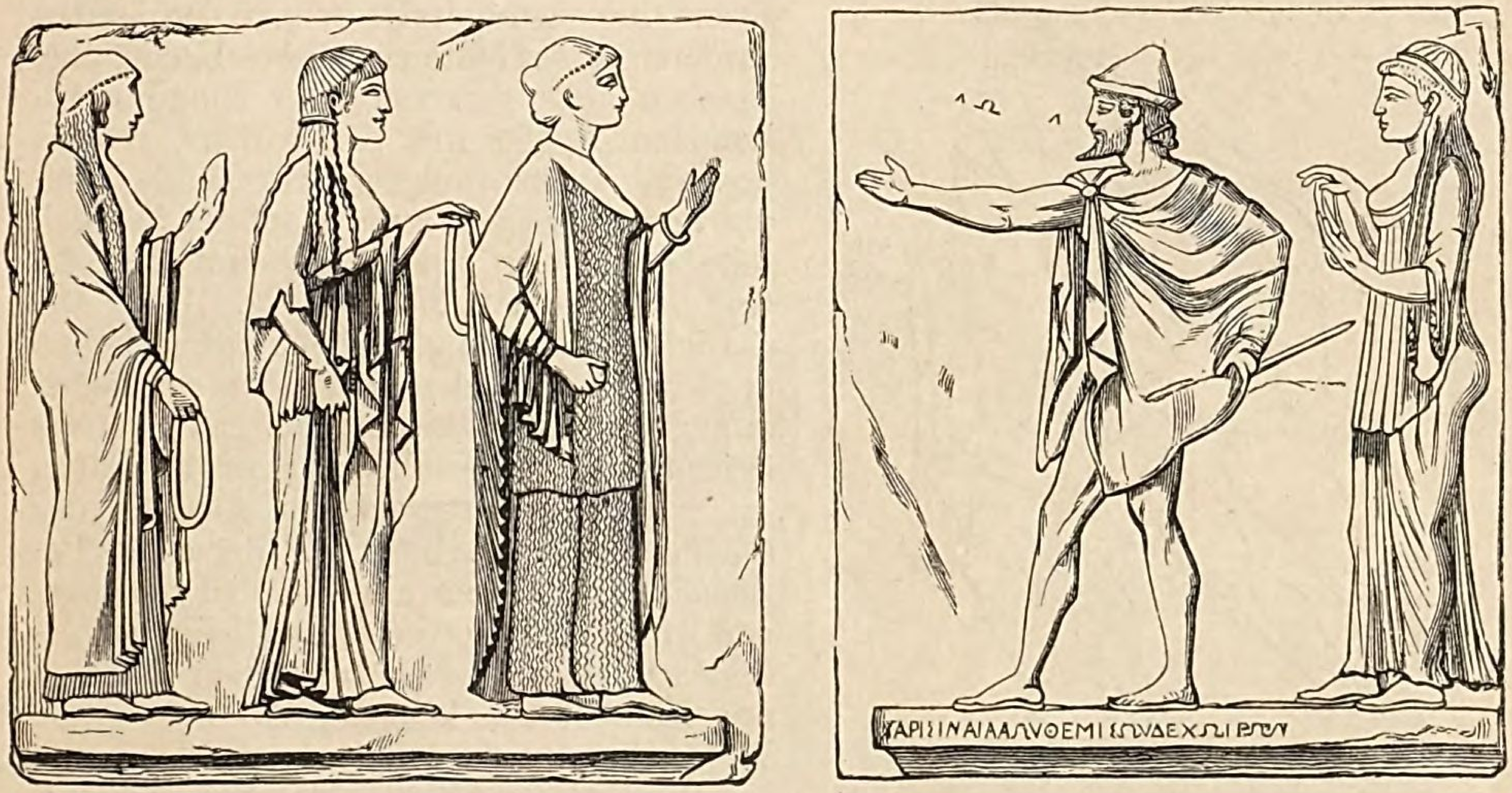


Fig. 138. Relief von Thasos. Paris.

Am wichtigsten sind die bei Xanthos in Lycien entdeckten, jetzt im Britischen Museum befindlichen Reliefs des Harpyienmonuments, eines pfeilerartigen Grabdenkmals, dessen oberen Rand ein Fries von Reliefdarstellungen umzieht. Wenn in den Gegenständen unstreitig fremdartige orientalische Mythen zu Grunde liegen, so ist der Styl dieser Marmorwerke doch bei aller Weichheit ein alterthümlich griechischer. Unsere Darstellung eines kleinen Theils der aus zwölf Platten bestehenden Composition (Fig. 137) zeigt die thronende Göttin des Lebens, Blüthe und Frucht in den Händen haltend, welcher sich drei Frauen ehrerbietig nahen, die erste in alterthümlicher Bewegung das Gewand fassend und den Schleier zurückschlagend, die beiden andern Blüthe, Granatfrucht und Ei zum Opfer darbietend. An zwei anderen Seiten finden sich zwischen ähnlichen Scenen Harpyiengestalten, welche Kinder entführen. Die zierliche Behandlung des Haares und der Gewänder, die in lauter Parallelfalten angeordnet sind, der starr lächelnde Ausdruck der

[1] S. in *Gerhard's* Denkm. u. Forsch. Nr. 169. 1863 die sorgfältige Darlegung *Stark's*.

[2] Eingehendere Würdigung gab ich in meiner Gesch. der Plastik. II. Aufl. S. 88 fg. Vgl. die Abbildungen in *Newton's* Werk über Halikarnass etc.

Gesichter, sowie die Art des Schreitens der Gestalten entspricht durchaus dem primitiven Charakter dieser Epoche.

Nahe Verwandtschaft mit diesen wichtigen Werken zeigt die grosse Reliefplatte der Villa Albani bei Rom, welche man früher irrthümlich als Leukothea bezeichnete. Sie gehörte wahrscheinlich zu einem Grabmal und enthält in anspruchslos schlichter Darstellung eine Familienscene. Auf einem Sessel sitzt eine weibliche Gestalt, ganz im Charakter der Reliefs des Harpyiendenkmals, und hält in den Armen ein kleines Kind, das liebkosend das Händchen nach ihr ausstreckt. Eine andere Frauengestalt, neben welcher zwei kleinere sichtbar werden, steht vor der Sitzenden und scheint ihr eine Binde zu überreichen. Ein sinnig zarter Zug von Gemüthsleben weht uns wie ein Hauch alt-attischer Kunst aus dem Relief an. Dieselbe Feinheit, die sich noch mit alterthümlicher Befangenheit mischt, begegnet uns in dem grossen 1864 auf der Insel Thasos entdeckten und seitdem nach Paris ins Louvre gelangten Relief. Aus drei Seiten bestehend, zeigt es auf der breiten vorderen in der Mitte eine thürartige Nische, daneben links den von einer Jungfrau bekränzten Apollo mit der Kithara, rechts drei andre jenen entgegenschreitende Nymphen oder Chariten, sodann auf der Schmalseite noch vier ähnliche sammt dem die eine führenden Hermes. (Fig. 138.) Die zierliche Behandlung und die sittige Scheu der leise schreitenden Jungfrauen contrastirt in anziehender Weise mit den schon etwas freier bewegten Gestalten der beiden Götter.



Fig. 139. Nachbildung der Tyrannenmörder zu Athen.

Lehrt uns diese kleine Auswahl der erhaltenen Werke innerhalb derselben Periode und derselben alterthümlich befangenen Auffassung bestimmte stylistische Verschiedenheiten in den einzelnen Lokalen der Kunstübung kennen, so wird diese Wahrnehmung bestätigt durch das, was die alten Schriftsteller über die einzelnen Kunstschulen Griechenlands in dieser Epoche berichten. Hellas und noch mehr der Peloponnes steht jetzt in erster Linie. In Argos finden wir als berühmten Meister den *Ageladas* etwa von 515 bis 455 vor Chr. thätig, berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine drei grossen Schüler, Phidias, Myron und Polyklet, das glänzende Dreigestirn der höchsten Epoche griechischer Kunst. In Sikyon lebt zu gleicher Zeit mit seinem Bruder *Aristokles*, dem Begründer einer langandauernden rüstigen Schule, der berühmtere *Kanachos*, der Meister der kolossalen Apollostatue von Milet, erfahren nicht bloss im Erzguss und der Goldelfenbein-Technik, sondern auch in der Holzbildnerei. Aegina, die damals noch unbezwungene handelblühende Insel, verherrlichen die beiden Meister *Kallon* und *Onatas*, letzterer namentlich durch mehrere grosse Gruppen von Erzstatuen, kriegerische Scenen der Heldensage bekannt. Athen endlich hat neben andern Künstlern den *Hegias* (oder Hegesias), der schon als Lehrer des Phidias Bedeutung für die Kunstgeschichte hat, und die beiden Meister *Kritios* und *Nesiotes*, welche ein Denkmal der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton arbeiteten, nachdem ein älteres, von *Antenor* geschaffenes 480 von Xerxes entführt worden war. Von dieser bedeutenden Gruppe geben Nachbildungen auf athenischen Münzen und auf einem Marmorsessel (Fig. 139), sowie zwei späte Marmorstatuen im Museum zu Neapel eine Vorstellung. Man erkennt, mit

welcher Lebenswahrheit die alten Künstler den Moment aufgefasst haben, wo der jüngere Harmodios mit gezücktem Schwerte vorstürzt, von seinem älteren Freunde unterstützt und gedeckt. Was wir übrigens vom Styl aller dieser Meister erfahren, deren Werke untergegangen sind, beschränkt sich auf die allgemeinen Andeutungen, dass derselbe streng, hart und alterthümlich gewesen sei, und wenn auch gewisse Unterschiede zwischen ihnen gemacht werden, so vermögen wir daraus keine klare Vorstellung ihres Wesens zu gewinnen.

Um so wichtiger ist es für uns, dass vor einem halben Jahrhundert die berühmten Statuengruppen vom Athenetempel zu Aegina entdeckt wurden, deren Entstehung mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Zeit zwischen 500 und 480 v. Chr. fällt und die gegenwärtig zu den Schätzen der Münchener Glyptothek gehören.[1] Die eilf Gestalten des westlichen Giebels sind fast vollständig erhalten, und von denen des östlichen so viel, dass auch hier die Composition bis in's Einzelne zu ermitteln ist. In beiden Feldern handelt es sich um die Kämpfe der



Fig. 140. Statuen vom Westgiebel des Tempels zu Aegina. München.

Griechen gegen die Trojaner, in beiden wird um den Leichnam eines gefallenen Griechen gestritten, den Pallas Athene selbst durch ihr Dazwischentreten in Schutz nimmt. In der Mitte des Giebelfeldes steht die Göttin in voller Rüstung mit Helm und Panzer, mit Speer und Schild, den Gefallenen deckend, nach welchem ein Feind sich vorbeugend schon die Arme ausstreckt (Fig. 140). Von beiden Seiten eilen in symmetrischer Anordnung zwei Krieger mit geschwungenen Speeren herbei, denen jederseits zwei Knieende, der nächstfolgende mit der Lanze, der andere mit dem Bogen sich anschliessen; den äussersten Winkel des Giebels füllt jederseits ein verwundet Daliegender. Ganz dieselbe Anordnung, nur im Einzelnen mit variirten Stellungen, wiederholt sich im andern Giebelfeld. Im westlichen handelt es sich um die Leiche des Achill, welche Ajax mit andern Helden gegen die Trojer, unter denen man Paris an der phrygischen Mütze und asiatischen Beinbekleidung erkennt; im östlichen ist es die Leiche des Oikles, welche Herakles und Telamon gegen den trojischen Laomedon vertheidigen. Wie dort Paris durch besondere

[1] Vgl. *H. Brunn*, Ueber das Alter der äginetischen Bildwerke und Ueber die Composition der äginetischen Giebelgruppen. München 1867 und 1869.

Tracht, ist hier Herakles durch das Löwenfell charakterisirt. Alle andern mit Ausnahme der Göttin sind ganz nackt, nur ein Helm bedeckt das kurze krause Haar. Die Körper sind bis in's Kleinste mit vollendeter Kenntniss und vollkommener Meisterschaft der Technik durchgeführt, Leben und Bewegung in den kräftig angespannten Muskeln, den schwellenden Adern mit unübertrefflicher Prägnanz ausgedrückt. Gehen die äginetischen Werke hierin schon einen Schritt über den Apollo von Tenea hinaus, so thun sie dies noch entschiedener in der freien Energie, mit welcher die Körper in den verschiedensten Stellungen, im stürmischen Anlauf, im Niederknieen, im Hinsinken und Vorbeugen behandelt sind. Dabei ist ausschliesslich ein strenger und noch herber, durch keine Idealität gedämpfter Naturalismus vorwaltend; es sind mehr athletische als heroische Gestalten, und der Künstler hat mehr die Kraft als die Schönheit des Körpers im Auge gehabt. Je vollendeter aber in den Körpern jede Bewegung zum Ausdruck gekommen, um so schärfer contrastirt damit die starre Ausdruckslosigkeit, das blöde Lächeln der Köpfe. Derselbe Meister, der das Gesetz des Muskelspiels im ganzen Körper so vortrefflich erkannt hat, versteht sich noch nicht auf jene Regungen, die in den Mienen des Antlitzes elektrisch vibriren; desshalb sagen die Gesichter seiner Helden uns nichts von inneren Motiven, ja selbst nichts von der Aufregung des Kampfes. Vollends befangen ist endlich die Gestalt der Göttin, und wenn es auch gewiss begründete Absicht war, sie durch die blosse feierliche Erscheinung als mächtige Schützerin zu bezeichnen, so gibt doch ihre ungeschickte Stellung Zeugniss von der Strenge, in welcher damals noch bei Götterdarstellungen die Kunst befangen war. Musterhaft sind dagegen die Gesetze architektonischer Raumausfüllung befolgt. Endlich ist auch nicht zu verkennen, dass die Gestalten des östlichen Giebelfeldes, namentlich Herakles und der sterbende Krieger, an Lebenswahrheit und Ausdruck der Köpfe der starren Gebundenheit im westlichen Giebel überlegen sind und den Fortschritt einer jüngeren Generation verrathen.



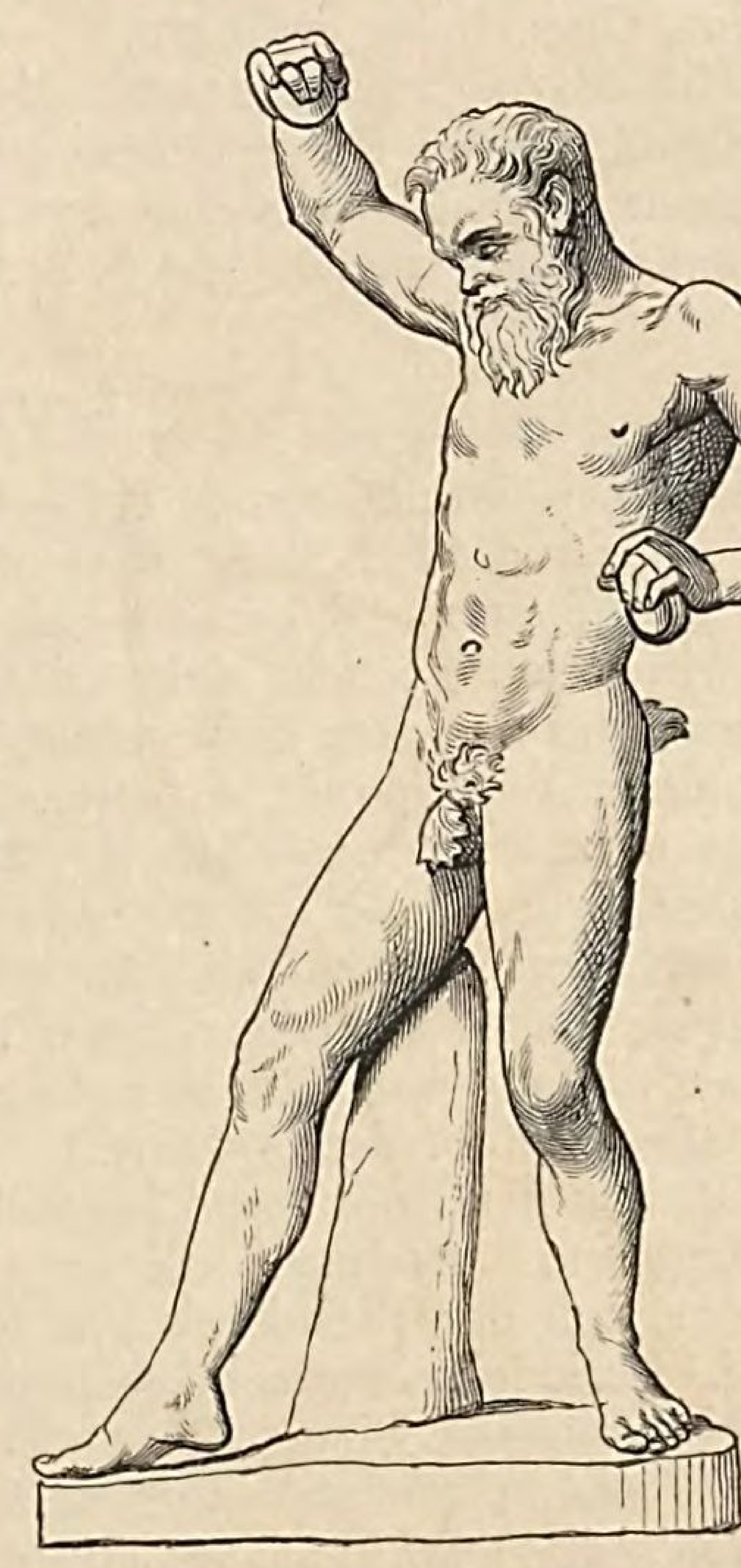
Fig. 141. Diskobol nach Myron.

Einer etwas späteren Zeit gehören einige Metopenreliefs im Museum zu Palermo an, welche von einem jüngeren Tempel zu Selinunt herrühren. Man sieht verschiedene Kampfscenen, das tragische Geschick des Aktäon, die Zusammenkunft des Zeus und der Hera, Herakles im Kampf mit einer Amazone. Grosse Energie der Darstellung, Freiheit der Composition und im Ganzen tüchtiges Verständniss des Körpers, der bis in's Einzelne höchst lebendig durchgeführt ist. Der Typus der Köpfe ist eine Fortbildung jenes älteren selinuntischen: in dem regelmässig gekrausten Haar, den scharfen Lippen, den von kräftigen Lidern eingefassten Augen spricht sich das Primitive, Alterthümliche deutlich aus, doch geht der lebendige frische Ausdruck der Köpfe schon entschieden über die Starrheit der Aeginenten hinaus. Das Material ist ein stark verwitterter Kalktuff, dem nur bei den weiblichen Figuren Kopf, Hände und Füsse von weissem Marmor angefügt sind.

Was sonst noch von Werken dieser Frühzeit sich findet, lässt sich zumeist

LB Coburg

nicht auf ein bestimmtes Lokal zurückführen. In späteren Zeiten einer entwickelteren Kunst hat man mit Vorliebe für gewisse Götterstatuen die alterthümliche Weise aufgenommen, und durch zierliche Parallelfalten des Gewandes, schematisch gekräuseltes Haar und nachgeahmte Strenge der Gesichtszüge den Eindruck jener alten Werke hervorzubringen gesucht. Doch erkennt man gewöhnlich an einer gewissen gezierten Haltung der Hände und Stellung der Füsse, bisweilen auch an scheinbar geringfügigen Nebensachen den spätern Ursprung. Unter diesen archaistischen (alterthümelnden) Werken nennen wir die berühmte kopf- und armlose Statue der Athene in Dresden, an deren vorderem Gewandstreifen die höchst lebendigen reliefirten Kampfscenen den steilen Faltenwurf des Peplos Lügen strafen; ähnlich die fein durchgeführte Artemisstatue in Neapel, der vielgenannte Altar der Zwölfgötter in Paris u. A.


Fig. 142. Marsyas nach Myron.

Den Uebergang zur folgenden Epoche, zur Zeit der höchsten Blüthe, bilden einige Meister, die zwar noch als Vertreter des Alten bezeichnet werden, die aber in feinerer Durchführung sowie in Erweiterung der Darstellungskreise der freiesten und höchsten Vollendung nahe kommen. Der erste ist *Kalamis* von Athen, ein höchst vielseitiger und mannichfach thätiger Künstler. Götterbilder, heroische Frauengestalten, Rosse mit Reitern und Viergespanne werden von ihm erwähnt; in Marmor, in Erz wie in chryselephantiner Kunst war er thätig, und selbst kleine ciselirte Werke von ihm wurden geschätzt. Unübertrefflich sollen seine Pferde gewesen sein, edel seine Frauengestalten, und so mag ein Zug feineren Lebens seine Werke von denen seiner Vorgänger unterschieden haben. Ein widdertragender Hermes, den er für Tanagra gearbeitet hatte, ist nur in Nachbildungen auf uns gekommen. In einem kürzlich zu Athen entdeckten Relief [1] sind die Grundzüge dieser Composition mit der ganzen Feinheit der alten attischen Kunst wiedergegeben.

Ungefähr gleichzeitig mit ihm, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (etwa bis 470), war *Pythagoras* aus Region, ein grossgriechischer Künstler, thätig, ausschliesslich in Erzguss seine kräftig entwickelten, lebhaft bewegten Werke bildend, unter denen vorzüglich Heroenkämpfe und athletische Siegerstatuen gepriesen werden.

Verwandt mit seiner mehr naturalistischen Richtung, aber ungleich bedeutender war *Myron,* dessen Hauptthätigkeit Athen gehört. Auch er zog das Erz jedem andern Material vor, war aber in den Gegenständen seiner Kunst weit mannichfaltiger als jener. Man rühmte von ihm Götterbilder, Heroendarstellungen, athletische Siegerstatuen, unter denen der Läufer Ladas hochberühmt war, und zu denen auch der nicht minder bewunderte Diskuswerfer zu rechnen ist, von welchem vielleicht mehrere Marmorkopien, vor allen die treffliche des Pal. Massimi und die des Vaticans zu Rom (Fig. 141) Zeugniss ablegen. Hier ist die feinste Beobach-

[1] Publicirt von *C. von Lützow* in den Annali d. Inst. 1869.

tung des Lebens, die prägnanteste Auffassung einer kühnen rapiden Bewegung, die höchste Freiheit im Ausdruck der Action unübertrefflich vollendet hingestellt. Dieselbe frappante Lebendigkeit des Ausdruckes zeigt die Marmorstatue eines Satyrs im Museum des Laterans, in welchem man ebenfalls die Nachbildung eines myronischen Werkes erkannt hat. (Fig. 142.) Es ist nämlich Marsyas gemeint, der die von Athene fortgeworfenen Flöten findet und sie sich voll Freude anzueignen im Begriff ist. Eine unrichtige Restauration, die der Figur Castagnetten in die Hände gegeben hat, verdunkelt die Bedeutung derselben. Ausserdem kannte man von dem grossen Meister vor Allem Thierbildnisse von unnachahmlicher frappanter Lebenswahrheit, unter denen der berühmten Kuh allgemeine Bewunderung gezollt wurde, ohne dass wir aus den zahlreichen witzigen Epigrammen Genaueres über ihre Darstellung erführen.

Mit diesen letztgenannten Meistern hatte die Kunst die höchste Freiheit in der Ausbildung des Körperlichen erreicht, hatte jede Schwierigkeit der Darstellung des äusseren Lebens siegreich überwunden, und war nun reif, den letzten Idealforderungen völlig zu genügen. Auf diesem Grenzpunkt beginnt die

zweite Epoche,

die Zeit jenes wundersamen Aufschwunges des ganzen hellenischen Lebens, die durch die glorreichen Siege über die Perser eingeleitet wird und nur zu bald in dem durch Sparta's Eifersucht angefachten peloponnesischen Krieg ihr Ende erreicht. Erst jetzt erhob sich im Gegensatz gegen die Barbaren der hellenische Volksgeist zum höchsten Bewusstsein edler Freiheit und Würde. Athen fasste in sich wie in einem Brennpunkt die ganze Fülle und Vielseitigkeit des Griechenthums und verklärte es zur schönen Einheit. Jetzt erst werden die tiefsten Gedanken des hellenischen Geistes in der Plastik verkörpert, und die Göttergestalten erheben sich zu jener feierlichen Erhabenheit, die zum ersten Mal in rein menschlicher Bildung die Anschauungen der höchsten Wesen künstlerisch verkörpert. Dieser Sieg der neuen Zeit über die alte vollzieht sich durch die Kraft eines der wunderbarsten Künstlergeister aller Zeiten, des *Phidias.* [1]

Er war der Sohn des Charmides und wurde gegen das Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren. Anfangs soll er sich der Malerei gewidmet haben, bald aber wandte er sich der Plastik zu, in welcher Hegias und Ageladas ihn unterwiesen. Die erste Periode seiner schöpferischen Thätigkeit fällt in die Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung. Seine höchste Entwicklung beginnt jedoch erst unter seinem grossen Freunde Perikles und umfasst sein reifes Mannesalter und seine letzte Lebenszeit, die etwa auf 68 Jahre berechnet wird. Nachdem er die höchsten Ideen des hellenischen Geistes plastisch verkörpert hatte und die Bewunderung seiner Zeit geworden war, traf ihn im Alter das Geschick, von den Feinden des Perikles schimpflich angeklagt und von dem wankelmüthigen Volk zum Kerker verdammt zu werden, wo er, vielleicht an Gift, gestorben ist.

Mehr als von seinen äusseren Lebensumständen wissen wir von den Werken seines Geistes, von deren Bewunderung das ganze Alterthum voll war. In die erste Epoche seines Lebens gehören mit Bestimmtheit mehrere grosse Arbeiten, namentlich eine Gruppe von Erzfiguren, Heroen des attischen Landes darstellend, deren Mitte Miltiades bildete, und welche die Athener zum Dank für den Sieg bei Marathon in Delphi aufgestellt hatten. Sodann eine Statue der Athene in Platää, ein mit Gold überkleidetes Holzbild, an dem die nackten Theile aus Marmor angesetzt waren; vor allen aber das in Erz gegossene Kolossalbild der Athene, welches auf der Akropolis zu Athen stand und den von fern Heranfahrenden auf hohem

[1] Vgl. das geistvolle Buch von *Eugen Petersen,* die Kunst des Phidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873.

Meere schon sichtbar ward. Die Athener hatten es zur Erinnerung an den Sieg über die Perser aus der marathonischen Beute errichten lassen. Nur auf attischen Münzen ist uns ein Abbild dieses Werkes erhalten, leider jedoch in so verschiedener Auffassung, dass wir über wesentliche Punkte im Zweifel bleiben. Einmal steht die Göttin mit niedergesetztem Schilde, der von der rechten Hand gehalten wird, während in der Linken sich die Lanze befindet; ein ander Mal hat sie mit dem Schilde den linken Arm bewehrt und stützt sich mit hocherhobener Rechten auf die Lanze. Doch hat die letztere Stellung mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da sie für die Bezeichnung einer Pallas Promachos (Vorkämpferin) einen Anhalt bietet, und die erstere, mehr friedlich gelassene Haltung uns an einem andern Werk des Phidias begegnen wird. Die Höhe der Statue mag mit dem Postament nicht viel weniger als 70 Fuss betragen haben.

Höher und umfassender gestaltete sich des Phidias Thätigkeit bei den grossartigen Unternehmungen, durch welche Perikles seine Vaterstadt verherrlichte. Wir wissen, dass bei den erhabenen Bauten, mit welchen der gewaltige Athener die Akropolis schmückte, der Leitung und dem Einfluss des Phidias die bedeutsamste Stelle angewiesen war, und dürfen annehmen, dass die würdevolle Anlage dieser Werke grossentheils seinem Genius zu verdanken ist. Nicht bloss hatte er mit seinen Schülern und Gehülfen den unerschöpflich reichen plastischen Schmuck des Parthenon, des glänzenden Festtempels der Athene, zu schaffen, sondern das gefeierte Bild der Göttin selbst wurde ihm zur Ausführung übertragen. Was zunächst das Letztere betrifft, das lange vor dem Tempel spurlos zu Grunde gegangen ist, so war es ein etwa 40 Fuss hohes aus Gold und Elfenbein über einem hölzernen Kern zusammengefügtes Bild. Die Athener hatten es aus der Beute von Salamis errichten lassen, und das dazu verwandte Gold hatte allein einen Werth von 44 Talenten, 786,500 Thalern unsres Geldes. Auch hier war die jungfräuliche Göttin aufrecht stehend, aber nicht mit erhobenem Schild als die rüstige Vorkämpferin ihres Volkes, sondern als friedliche, schutzverleihende und siegspendende Gottheit aufgefasst. Ein goldener Helm bedeckte den ernsten schönen Kopf, ein Panzer mit dem elfenbeinernen Medusenhaupt die Brust, ein lang herabwallendes goldenes Gewand die ganze Gestalt; der Schild war zum Zeichen friedlicher Ruhe auf den Boden gestellt, die Lanze angelehnt, unter dem Schild ringelte sich die Burgschlange empor, wie wir aus einer kleinen in Athen gefundenen Marmornachbildung wissen; eine 6 Fuss hohe Statue der Nike schwebte, einen goldenen Kranz haltend, auf der vorgestreckten rechten Hand der Göttin, als sinnige Hindeutung auf die Siegespreise, welche hier Angesichts der Göttin von den Magistraten der Stadt den Siegern in den panathenäischen Festspielen überreicht wurden. Die Pracht des Stoffes wurde durch die Fülle künstlerischen Schmuckes noch übertroffen. Die nackten Theile waren aus Elfenbein, die Augen aus funkelnden Edelsteinen, Gewand, Haar und Waffen aus Gold getrieben. Eine Sphinx zierte die Mitte, zwei Greifen die Seiten des Helms, am Schilde waren aussen die Amazonenkämpfe, innen der Krieg der Götter mit den Giganten ciselirt, und selbst den Rand der Sandalen hatte der Künstler mit Centaurenkämpfen geschmückt, ja sogar die Basis zeigte eine Reliefdarstellung der Geburt der Pandora. Von der Amazonenschlacht des Schildes ist neuerdings in einem fragmentirten Marmorschild des britischen Museums eine spätere Nachbildung entdeckt worden. All dieser Reichthum diente aber nur dazu, die grossartige Einfachheit, die ruhige Würde der Gestalt noch mehr hervorzuheben. In ihr hatte Phidias den Charakter der Athene, der ernsten Göttin der Weisheit, der milden Beschützerin Attika's für alle Zeiten festgestellt, und die edelsten unter den auf uns gekommenen Statuen der Athene lassen uns noch jetzt einen schwachen Nachklang jenes gepriesenen Vorbildes ahnen.

Noch mehr als in dieser Statue war in einer von den Lemniern auf die Akropolis gestifteten Athene die herbe Jungfräulichkeit der Göttin zu hoher geistiger Schönheit verklärt, so dass ein altes Epigramm einen Vergleich mit der knidischen

Aphodrite des Praxiteles aufstellt und Paris einen Rinderhirten schilt, dass er nicht der Athene den Preis zuerkannt habe.

Die Athene des Parthenon wurde 437 v. Chr. vollendet und geweiht. Sie allein sammt der reichen plastischen Ausschmückung des Tempels macht den Meister zum ersten Plastiker aller Zeiten. Dennoch sollte er am Abend seines Lebens noch ein Werk schaffen, das nach dem Urtheil des gesammten Alterthums alle anderen Werke verdunkelte und mit Recht als die höchste Schöpfung der Plastik aller Zeiten gepriesen wird: das kolossale Goldelfenbeinbild des Zeus zu Olympia. Nach Vollendung seiner Schöpfungen auf der Akropolis wurde Phidias mit einer Schaar seiner besten Schüler nach Elis berufen; der Staat liess ihm eine Werkstatt errichten, die noch in später Zeit mit Verehrung gepflegt und gezeigt wurde; im Jahr 432 kehrte er nach Vollendung seines Werkes, mit Ehren überhäuft, nach seiner Vaterstadt zurück. Der Vater der Götter und Menschen sass in der Cella seines olympischen Festtempels auf glänzendem Thron, das Haupt mit goldenem Oelkranz bedeckt; in der Rechten hielt er die Nike, die eine Siegesbinde in den Händen und einen goldenen Kranz auf dem Haupte trug; in der Linken ruhte das

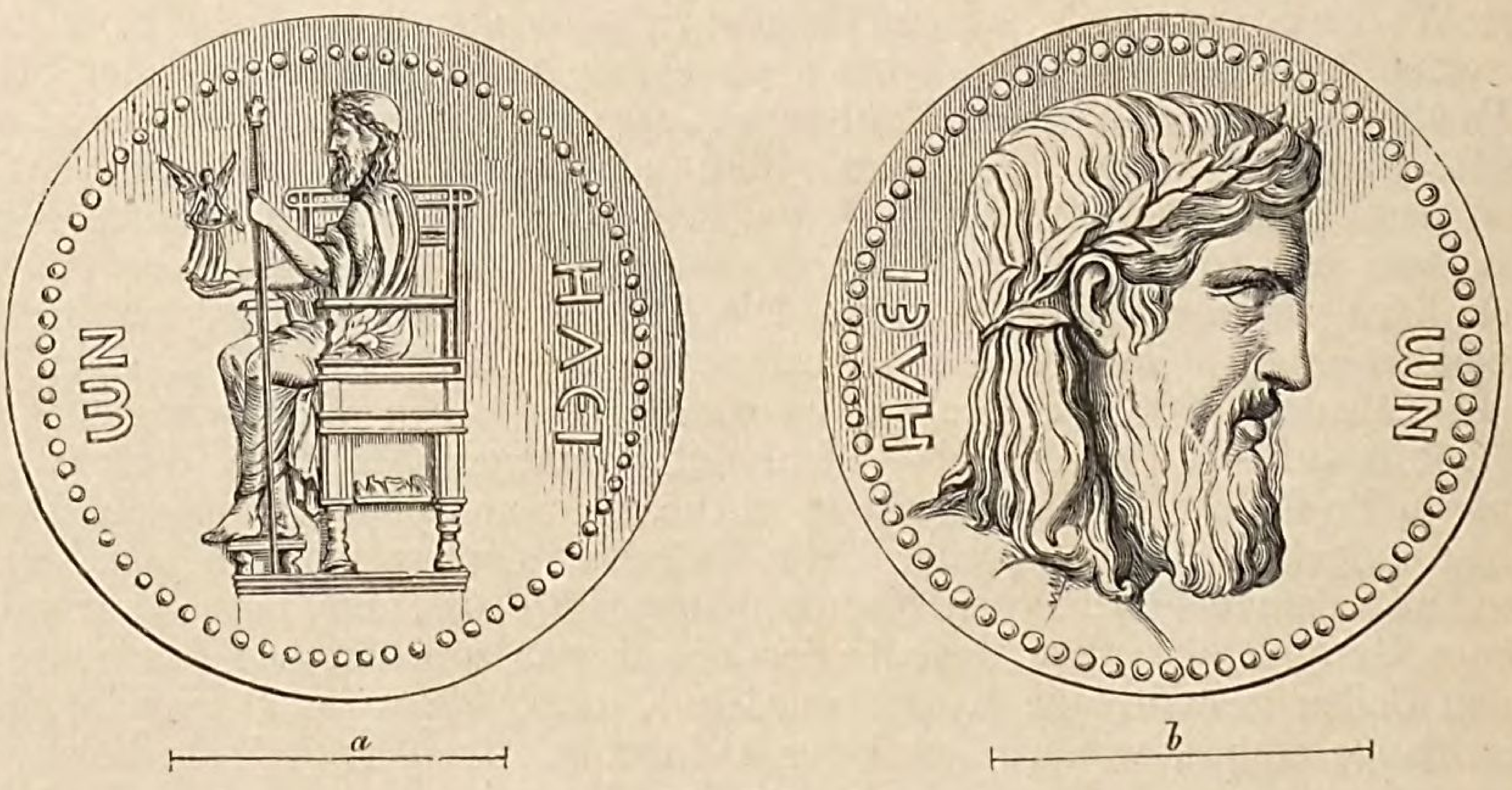


Fig. 143. Münzen von Elis. (Nach Overbeck.)

reichgeschmückte Scepter. Auch hier war durch die Siegesgöttin die Hindeutung auf die olympischen Spiele und die Vertheilung der Siegespreise ausgedrückt. Der Oberkörper des sitzenden Gottes war nackt aus schimmerndem Elfenbein gebildet, die untern Theile verhüllte ein reich mit Blumen und Figuren ausgelegter goldener Mantel. Im Gegensatz zu der erhabenen Einfachheit der Gestalt war der Thron des Gottes ein Werk der reichsten und mannigfaltigsten Kunst, mit Gold und edlen Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein geschmückt. Siegesgöttinnen, vier oben und zwei unten, waren an jedem Fusse des Thrones angebracht, an den Querriegeln stellten Reliefbilder die acht alten Kampfarten und die Kämpfe des Herakles und Theseus gegen die Amazonen dar. Ausserdem stützten Säulen zwischen den Füssen den gewaltig belasteten Sitz, und den unteren Abschluss bildeten Schranken, an denen der Maler *Panänos* Darstellungen aus der Heroensage ausgeführt hatte. Noch werden Sphinxgestalten und Reliefs, welche das Schicksal der Niobiden darstellten, am Unterbau des Thrones erwähnt, an der Rücklehne ferner die Gestalten der Chariten und der Horen, am Schemel goldene Löwen und Amazonenkämpfe, endlich an der Basis selbst Reliefs von Göttergestalten. Aus dieser unermesslichen Fülle von Gestalten, in denen die reiche Phantasie des Meisters mit der Schönheit der Ausführung wetteiferte, erhob sich in wunderbarer Majestät gross und feierlich

die Gestalt des höchsten hellenischen Gottes. Phidias hatte ihn als gütigen Vater der Götter und Menschen, aber auch als gewaltigen Herrscher im Olympos dargestellt. Als Vorbild hatten ihm dabei jene homerischen Verse vorgeschwebt, in denen Zeus huldvoll die Bitte der Thetis gewährt:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

Ueber 800 Jahre thronte das Bild des Gottes unversehrt in seinem Tempel, bis ein Brand im 5. Jahrhundert n. Chr. beide zerstörte. Von dem ernsten, gedanken-

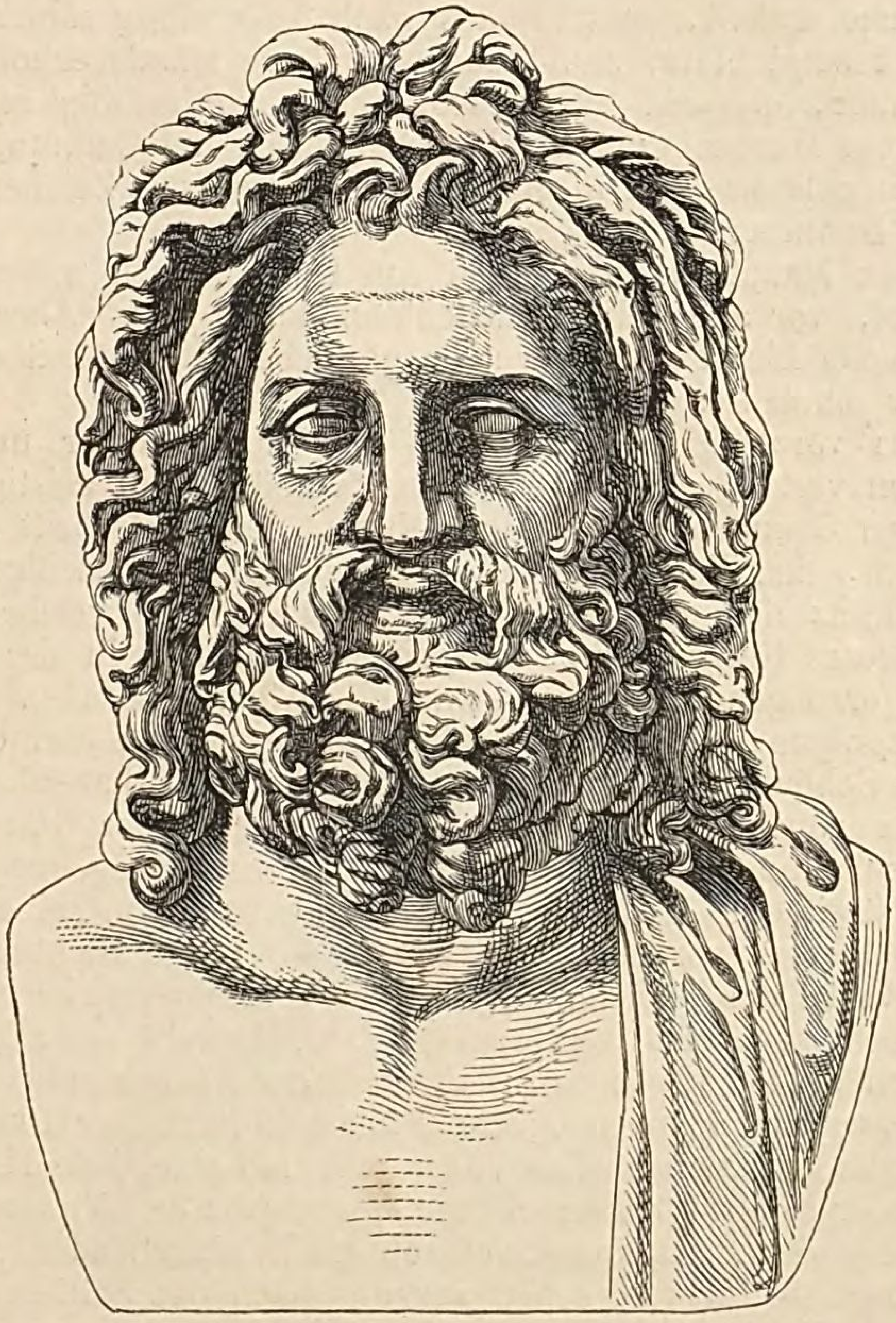


Fig. 144. Zeusbüste von Otricoli. Vatican.

vollen Ausdruck des Kopfes geben uns einige Münzen von Elis eine Andeutung, ebenso von der Composition der Statue selbst (Fig. 143). Dagegen sehen wir in allen späteren Nachbildungen, deren schönste die kolossale Marmorbüste von Otricoli im Vatican ist (Fig. 144), schon eine viel freiere Auffassung und mehr naturalistische Behandlung. Gleichwohl wirken unverkennbar selbst in dieser Umbildung die Grundzüge der Schöpfung des Phidias ergreifend nach. Die stolz aufgebäumten und auf beiden Seiten niederfallenden Locken, die gedrungene Stirn mit den kühn geschwungenen Brauen, unter denen hervor die grossen Augen über das weite Weltall zu blicken scheinen, die breit und mächtig vorspringende Nase, das

Alles spricht die Energie und Weisheit des höchsten hellenischen Gottes gewaltig aus, während in den vollen geöffneten Lippen mildes Wohlwollen ruht, und der üppige Bart gleich den fest und schön gerundeten Wangen sinnliche Kraft und unvergängliche Mannesschönheit verrathen. Wie das gesammte Alterthum von dem erhabenen Eindruck des Phidiasischen Zeus hingerissen war, wird uns vielfach bezeugt. Ganz Griechenland wallfahrtete zu ihm, und glücklich wurde jeder gepriesen, der ihn gesehen; dem hochgebildeten Römer Aemilius Paulus schien der Gott selbst gegenwärtig zu sein; Andere nennen seinen Anblick ein Zaubermittel, das Leid und Sorge vergessen mache, und ein anderer Römer sagt geradezu, Phidias habe in seinem Zeus der Religion selbst ein neues Moment hinzugefügt. Am ergreifendsten aber wird die Unübertrefflichkeit des Werkes in jener schönen Sage ausgedrückt, welche erzählt, dass Phidias nach Vollendung seiner Statue, als er sinnend sein Werk betrachtete, zum Zeus betend die Hände erhoben und um ein Zeichen gefleht habe, ob sein Werk dem Gotte wohlgefällig sei. Da plötzlich zuckte aus heiterem Himmel von der Rechten durch die Oeffnung des Daches in den Boden des Tempels ein Blitz nieder, als unverkennbares Zeichen vom höchsten Wohlgefallen des Donnerers.

Ausser diesen Hauptwerken wurden von Phidias noch mehrere Statuen der Aphrodite gerühmt, vor allen ein Goldelfenbeinbild zu Elis. Aber auch hier war es nicht der sinnliche Liebreiz, sondern die göttliche Erhabenheit einer Aphrodite-Urania, welche er darstellte.

Dass Phidias vorzüglich Götterbildner war und dass er unter den Göttergestalten diejenigen verkörperte, deren Wesen vorzüglich in geistiger Hoheit wurzelt, bezeichnet den Grundcharakter seiner Kunst, den Fortschritt seines Schaffens gegen alle früheren, den Vorzug desselben gegen alle gleichzeitigen und späteren Werke. Im Vollbesitz der unübertrefflichen Meisterschaft, welche die griechische Kunst durch rastloses Ringen kurz vor seinem Auftreten in der Darstellung des Körperlichen sich errungen hatte, war sein hoher Genius berufen, die gewonnenen Resultate zur Ausprägung der höchsten Ideen zu verwenden und damit der Kunst neben vollendeter Schönheit zugleich den Charakter der Erhabenheit zu verleihen. Desshalb heisst es von ihm, er allein habe Ebenbilder der Götter gesehen und allein sie zur Anschauung gebracht. Selbst in der Erzählung, dass er mit andern Meistern im Wettstreit eine Amazone gebildet und darin von seinem grossen Zeitgenossen *Polyklet* besiegt worden sei, bestätigt die ideale Richtung seiner Kunst. Wie aber seine Werke die höchsten Begriffe des Volkes verwirklicht, die Ideale des hellenischen Gottesbewusstseins verkörpert haben, beweist die allgemeine Bewunderung der antiken Welt. Mit jener Erhabenheit der Anschauung verband sich sodann in ihm einerseits eine unversiegliche Fülle schöpferischer Phantasie, eine unvergleichliche Sorgfalt in der formellen Vollendung und eine, jede Technik und jedes Material mit gleicher Freiheit beherrschende Meisterschaft. Wir werden dies später bei der Betrachtung der Parthenonsculpturen noch eingehender schätzen lernen. Ehe wir diese jedoch betrachten, sehen wir uns nach den Schülern und Gefährten um, die den grossen Meister bei seinen umfassenden Unternehmungen unterstützten.

Der ausgezeichnetste unter ihnen scheint *Alkamenes* gewesen zu sein, den wir bis zum Jahre 402 verfolgen können. Wahrscheinlich ging er am meisten auf die ideale Richtung seines Lehrers ein, wie denn auch er hauptsächlich Götterbilder geschaffen hat. Ausser einer marmornen Aphrodite-Urania in Athen und zwei Athenestatuen, deren eine im Heraklestempel zu Theben nach Vertreibung der dreissig Tyrannen durch Thrasybul als Weihgeschenk aufgestellt wurde, nennt man von ihm eine dreigestaltige Hekate auf der Ante der südlichen Burgmauer zu Athen, ferner Ares und Hephästos, Asklepios und Dionysos und endlich die Hera. Letztere hatte er in einem Tempel zwischen Athen und dem Hafen Phaleros dargestellt. Vielleicht giebt die herrliche Büste der Juno in Villa Ludovisi zu Rom, welche man früher auf ein Polykletisches Werk zurückführen wollte, eine unge-

fähre Vorstellung von der Auffassung des Alkamenes. (Fig. 145). Ausserdem schuf er die Statuengruppen für den Westgiebel des Tempels zu Olympia, welche den Kampf der Centauren und Lapithen darstellte. Die neuesten Ausgrabungen haben bereits ansehnliche Bruchstücke dieser Gruppen zu Tage gefördert, die indess alterthümlicher und zugleich dekorativer ausgeführt sind, als man nach den Parthenonsculpturen erwartet hätte. Alkamenes zeigt sich demnach als vielseitiger



Fig. 145. Juno Ludovisi; vielleicht nach Alkamenes.

phantasiereicher Nachfolger seines Meisters. Neben ihm erscheint als der bedeutendste unter den Schülern *Agorakritos*, der besondere Liebling des Phidias, der allem Anscheine nach in ähnlicher Weise thätig war. Von den übrigen zahlreichen Schülern heben wir nur noch den *Kolotes* hervor, der eine besondere Fertigkeit in der chryselephantinen Technik gehabt haben muss. Eine selbständigere Stellung scheint dem *Päonios* zu gebühren, der für den Zeustempel zu Olympia die Gruppe des östlichen Giebels schuf, welche die Vorbereitung zum Wettkampf des Pelops und Oenomaos um den Besitz des Landes Elis darstellte. Diese Arbeiten sind neuerdings durch die vom Deutschen Reiche veranlassten und geleiteten

Ausgrabungen an's Licht gefördert worden.[1] Fast der ganze Giebel hat sich zusammensetzen lassen und zeigt eine merkwürdig strenge, symmetrische, alterthümlich gebundene Anordnung, in welcher weit mehr der Geist der äginetischen Bildwerke, als der des entwickelteren Parthenonstyls sich zu erkennen gibt. Noch überraschender ist hier wie bei Alkamenes' Westgiebelgruppe, die überaus dekorative, oberflächliche, zum Theil handwerklich geringfügige Art der Ausführung, die namentlich an den rohen, empfindungslosen, lederartig steifen Gewändern zu Tage tritt und durch einzelne kümmerlich naturalistische Züge nur noch disharmonischer



Fig. 146. Nike des Päonios, aus Olympia.

wirkt. Man muss annehmen, dass Alkamenes und Päonios nur die Entwürfe lieferten, die dann von mittelmässigen Arbeitern ausgeführt wurden[2]. Um so höher steigt im Gegensatz zu dieser zurückgebliebenen Provinzialkunst der klassische Werth der attischen Sculptur. Noch merkwürdiger vielleicht ist die ebendort aufgefundene, von den Messeniern und Naupaktiern geweihte Statue der Nike, welche inschriftlich als ein Werk desselben Päonios bezeichnet wird. (Fig. 146.) Hier

[1] Die Ausgrabungen zu Olympia. I. II. Berlin. Fol. 1876 und 1878.

[2] *H. Brunn,* Päonios und die nordgriechische Kunst (München 1876) sieht diese Werke als Erzeugnisse einer dritten neben der attischen und peloponnesischen Kunst selbständig auftretenden nordgriechischen Schule an; ich muss seine Ausführungen einstweilen auf sich beruhen lassen, bis zur vollständigen Ausgrabung der Giebelsculpturen von Olympia.

ist nicht bloss eine Kühnheit der Composition, sondern auch eine malerische Freiheit in Behandlung des Gewandes und der Körperformen, die eine auf Phidias' Vorgang weiter entwickelte, entschieden spätere Kunst verräth (c. 420 etwa) und den Päonios als einen trefflichen Meister in der Richtung der jüngeren attischen Schule erkennen lässt.

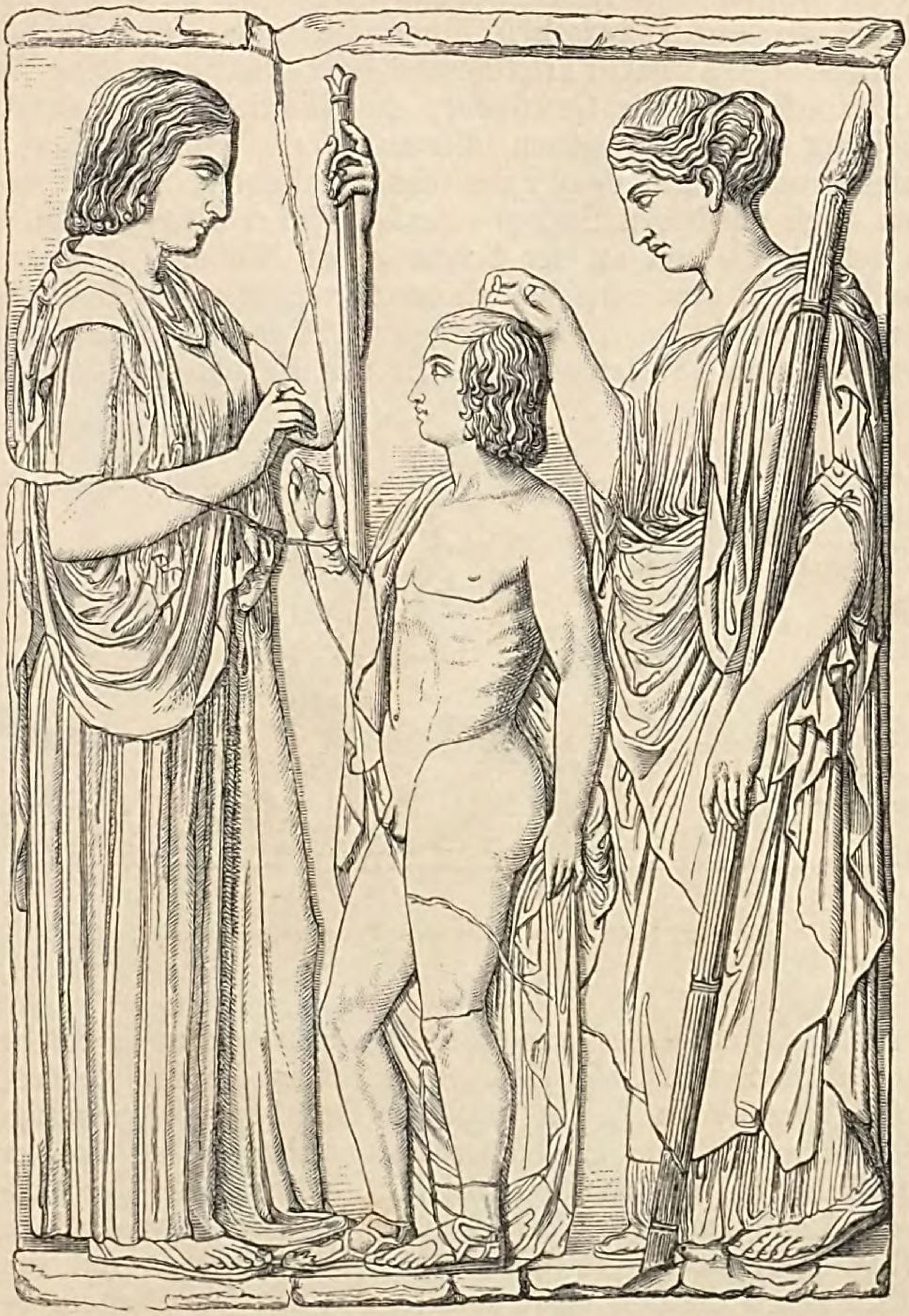


Fig. 147. Relief von Eleusis.

Trotz aller Nachrichten der Alten würden wir nur unbestimmte Vorstellungen von der Höhe und Kunstvollendung der attischen Kunst dieser glorreichen Epoche haben, wenn nicht selbst durch alle gewaltsamen Zerstörungen sich eine Anzahl bedeutender Sculpturen der athenischen Tempel erhalten hätten, durch deren Entdeckung erst klar geworden ist, welche Bewandtniss es mit dem erhabenen Style des Phidias hat, und wie unendlich die griechische Kunst jener Zeit sich über all die glänzenden Werke der späteren Epochen erhebt, die man noch im vorigen Jahrhundert als die Spitzen aller plastischen Kunst verehrte. Bedenken wir nun, dass alle diese Werke, so schön und herrlich sie sind, doch immer in ihrer

Ausführung nur als Erzeugnisse der Werkstatt zu betrachten sind, so eröffnet sich uns eine ahnungsvolle Perspective auf jene wunderbaren, unwiederbringlich verlorenen Schöpfungen, in denen der Geist des höchsten Meisters jeden Meisselschlag beseelte.

Zuvörderst sei mit einigen Worten des edlen Marmorreliefs (Fig. 147) gedacht, welches vor einigen Jahren zu Eleusis gefunden und in das Museum nach Athen gebracht worden ist. Es stellt Demeter mit der Fackel und Kora mit dem Scepter dar, die an einem zwischen ihnen stehenden Jüngling, der kaum das Knabenalter überschritten hat (Triptolemos oder Iakchos?) eine Weihehandlung vornehmen. Der edle Styl der Gewänder, die feierliche Ruhe der Gestalten, die schöne Vertheilung im Raum geben diesem Werke einen hohen künstlerischen Werth. Geistesverwandt mit dem Fries des Parthenon, verräth es doch in gewissen Theilen noch die leisen Spuren alterthümlicher Befangenheit, so dass es zu den Arbeiten gehört, die erst an der Schwelle der höchsten Blüthezeit stehen.

Diese selbst wird nun zunächst glanzvoll vertreten durch die Sculpturen des Theseustempel zu Athen. Die Gruppen seiner beiden Giebel sind verloren gegangen, aber von den 18 Metopen, welche mit Reliefs geschmückt waren, sind

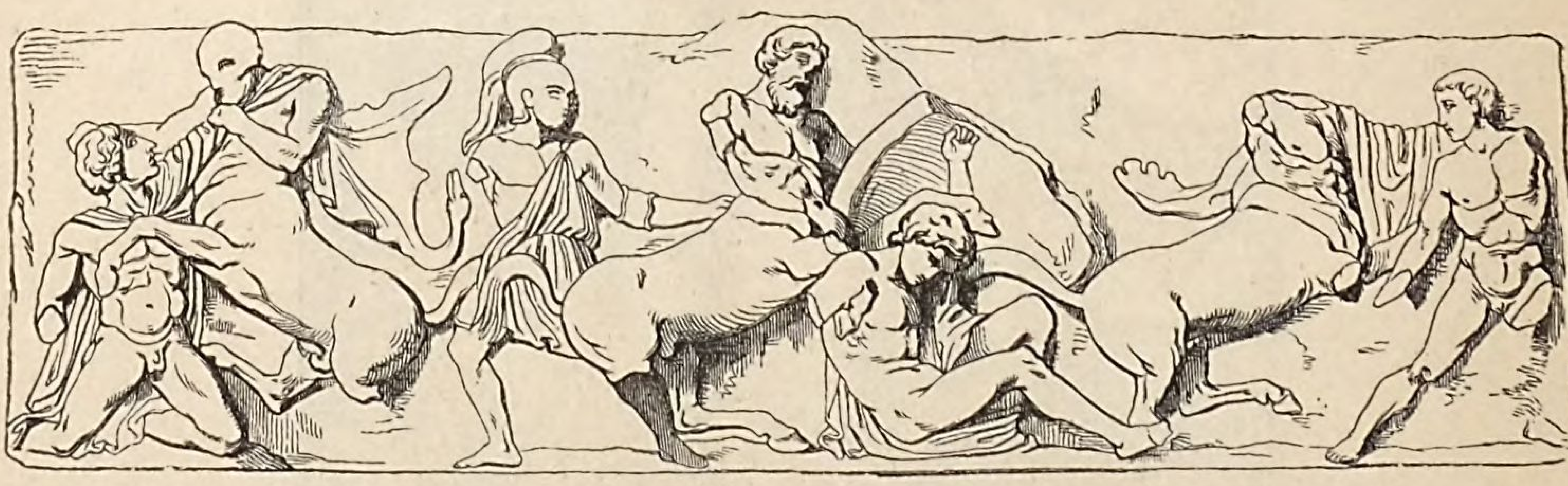


Fig. 148. Vom Fries des Theseustempels.

die meisten vollständig erhalten; ausserdem besitzen wir noch die Friese des Pronaos und des Opisthodomos. Die Metopen enthalten die Kämpfe des Herakles und die Thaten des Theseus in einem kräftigen Reliefstyl in gewaltiger Bewegung, feurig und schwungreich, in kraftvoller Naturwahrheit der Formen, und dabei meistens vortrefflich in den Raum componirt. Die Friese der Vor- und Hinterhalle, in minder kräftigem Relief durchgeführt, stellen ebenfalls Kämpfe dar. Im Opisthodom (Fig. 148) ist es die Schlacht, welche Theseus mit seinen Athenern und den Lapithen gegen die Centauren lieferte, die mit frevelhaftem Uebermuthe die Hochzeitfeier des Peirithoos zu unterbrechen wagten; im Pronaos sieht man ebenfalls Kämpfe im Beisein ruhig zuschauender Götter. Auch hier herrscht die höchste Energie der Bewegung in der Darstellung leidenschaftlich bewegten Kampfes, Siegens und Unterliegens, vollendete Kühnheit und Freiheit, jugendliche Frische und Ideenfülle der Composition. Verglichen mit den Aeginetengruppen zeigt sich hier der volle Sieg über die strenge Gebundenheit, die symmetrische Tautologie jener älteren Werke; alles ist flüssiger, freier, mannichfaltiger, und dieselbe Leidenschaft, welche die Körper gewaltsam ergriffen hat, spricht sich im energischen Ausdruck der Köpfe frisch und lebensvoll aus.

Sehen wir in so kurzer Zeit solchen Fortschritt in der Entwicklung der hellenischen Plastik, so wird es uns nicht Wunder nehmen, in den Werken des Parthenon eine noch höhere, noch reinere, noch reifere Entfaltung der Kunst zu

finden.[1] Wir wissen, dass Phidias mit seinen Schülern und Genossen diese Welt von plastischen Schöpfungen ins Leben gerufen hat und dürfen jedenfalls in der Composition des Ganzen, im Entwurf aller wesentlichen Dinge die Hand des Meisters selbst vermuthen. Leider ist nach der gewaltsamen Zerstörung des Wunderbaues durch die Venetianer im Jahre 1687 nur eine Masse zerrissener Einzelheiten

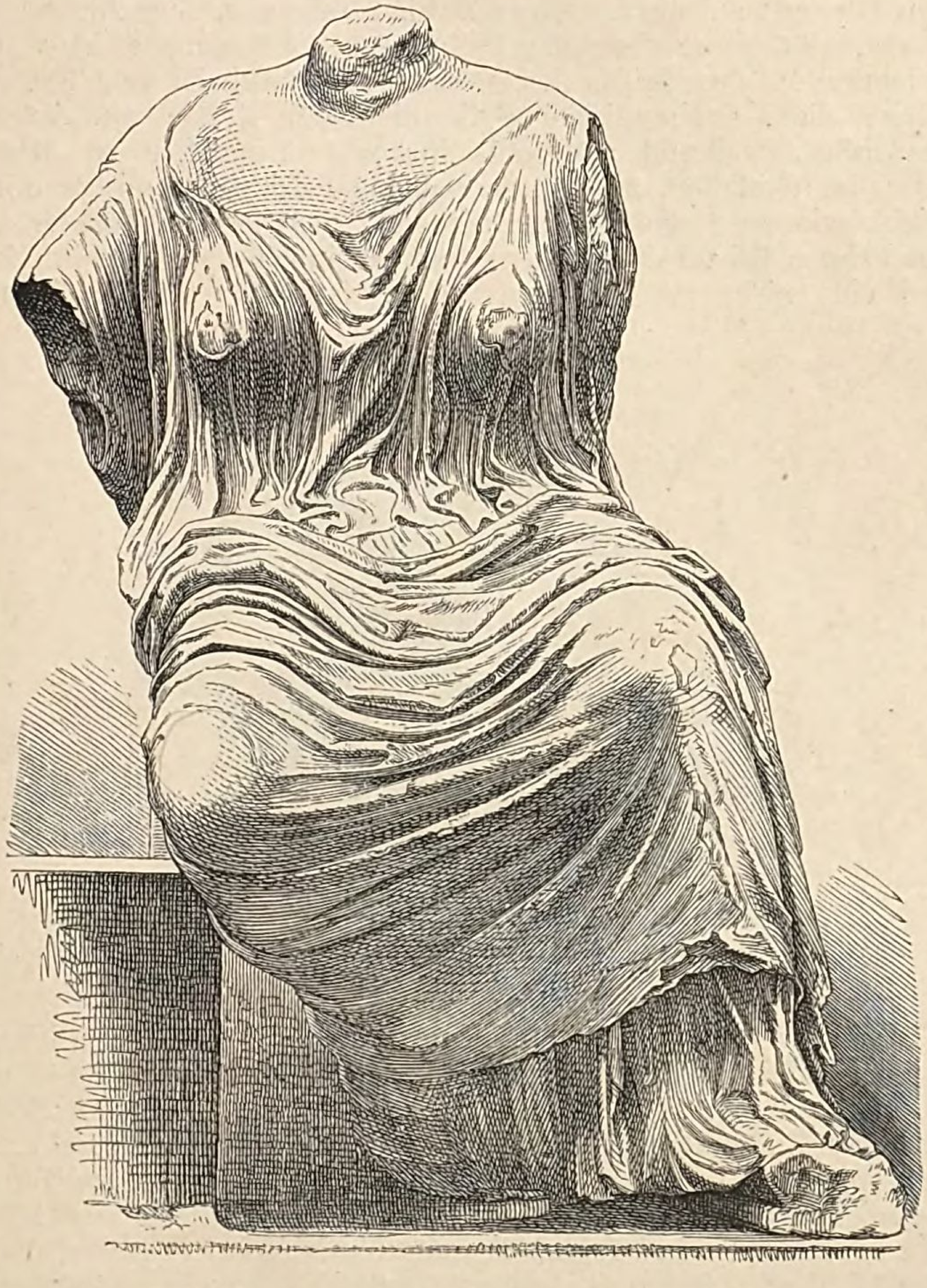


Fig. 149. Weibl. Figur vom östlichen Parthenongiebel. London.

übrig geblieben, die ein völliges Erkennen des Zusammenhangs, ein Begreifen der ursprünglichen einheitlichen Idee des Ganzen nicht mehr zulassen; aber genug ist noch vorhanden, um das Wichtigste zu erfassen, um die unvergleichliche Schönheit zu geniessen. Von den Statuengruppen der beiden Giebel sind nur einzelne Figuren erhalten; aber durch eine glückliche Fügung wurde 15 Jahre vor der Zerstörung des Tempel der französische Maler Carrey nach Athen geführt, dessen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 17. (V.-A. Taf. 8) Vgl. *Ad. Michaelis*, der Parthenon, mit einem Bilderatlas. Leipzig 1871. 8. u. Fol.

Zeichnungen von den damals weit vollständiger erhaltenen Giebelgruppen die Pariser Bibliothek besitzt. Hiernach und aus den Angaben der Alten können wir in Gedanken die ursprünglichen Compositionen uns ergänzen.

Beide Darstellungen galten wie billig der Verherrlichung der Athene. Im östlichen Giebel über dem Eingang des Tempels war ihre Geburt oder richtiger der Moment nach der Geburt geschildert. Als Schauplatz der Darstellung haben wir uns den Olymp zu denken. Ohne Zweifel sah man hier Athene zum ersten Mal unter den Göttern erscheinen. Diese ganze Mittelgruppe ist verschwunden, aber die Figuren in den beiden Ecken sind grösstentheils erhalten. Sie zeigen einerseits Iris, die als himmlische Botin die frohe Kunde von der Geburt der Göttin hinausträgt, während anderseits ihr gegenüber Nike zu Athena hineilt. Rechts sind es drei Gestalten, zwei sitzende und die dritte der mittleren im Schoosse ruhend, nicht wie man wohl vermuthet hat, des Kekrops Töchter, Pandrosos, Aglauros und Herse (Fig. 149), sondern wahrscheinlich Aphrodite im Schoosse der Peitho, und eine nicht mit Sicherheit zu bestimmende Göttin; links zwei ent-

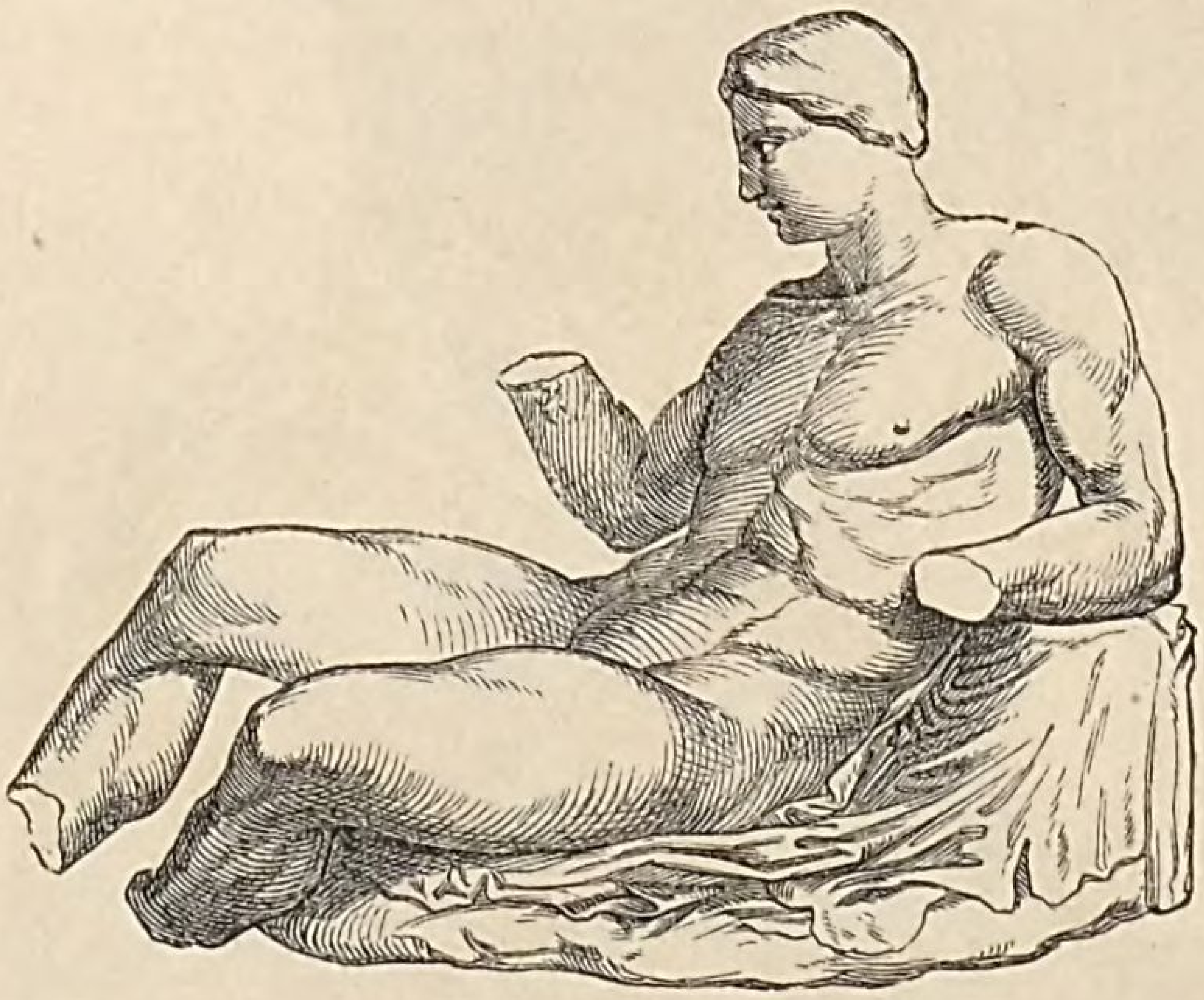


Fig. 150. Theseus (Dionysos?) vom östlichen Parthenongiebel. London.

sprechende, Demeter und ihre Tochter Kore, an die sich ein herrlicher ruhender Jüngling, vielleicht Dionysos, anschliesst (Fig. 150). Sind diese Reste unvergleichlich in den Raum componirt, so hat der Künstler die äussersten Ecken bewundernswürdig schön und tiefsinnig verwendet. In der einen sieht man Selene mit ihrem Gespann in das Meer hinabtauchen, während in der anderen Helios mit seinen schnaubenden Rossen aus den Fluthen heraufsteigt, wie eine tröstliche Verheissung des neuen lichtvollen Tages, der mit der Geburt der Athene über die Welt heraufzieht. Was von diesen Gestalten erhalten ist, wurde grösstentheils durch Lord Elgin nach England geschafft und bildet jetzt die Spitze unter den Schätzen des britischen Museums in London. Sowohl die ganz bekleideten weiblichen Gestalten, als der nackte Körper des jugendlichen Gottes sind von einer Grossheit der Auffassung, einem Adel der Bewegung, einer harmonischen Schönheit der Durchbildung, dass im ganzen Bereiche der Kunst nichts mit ihnen sich messen kann. Der menschliche Körper ist in höchster Wahrheit, Freiheit und Schönheit erfasst, aber in einer so über alle Wirklichkeit erhabenen Macht und Herrlichkeit, dass ihn der unvergängliche Reiz göttlicher Idealität durchleuchtet. Aehnlich verhält es sich mit den weit geringeren Resten des westlichen Giebels, der zu Carrey's Zeit, wie seine Zeichnung beweist, fast vollständig noch erhalten war. Man sah hier den Kampf der Athene und des Poseidon um die Herrschaft des attischen

Landes oder vielmehr den Moment nach der Entscheidung. Der Meerbeherrscher hatte mit gewaltiger Faust den Dreizack in den Felsgrund gestossen und einen Salzquell auf der Höhe der Akropolis hervorgerufen. Aber Athene liess dicht daneben den heiligen Oelbaum aus dem harten Felsgrund aufspriessen und hatte damit, als die grössere Wohlthäterin, die Herrschaft des Landes erlangt. Der Künstler hat für seine Giebelcomposition den Moment gewählt, wo die Göttin siegreich ihren seitwärts stehenden Wagen besteigen will, freudig von den harrenden Ihrigen begrüsst, während der besiegte Poseidon in gewaltigem Zorn weit ausschreitend sich nach der andern Seite wendet, wo seine Gemahlin mit ihrem Gefolge seiner harrt. In die äussersten Ecken verlegte der Künstler die ruhenden Gestalten eines Flussgottes, des Kephisos einerseits, andrerseits des Ilissos und der Quellnymphe Kallirhoë, als Bezeichnung des attischen Locals. Das Wichtigste, was von dieser Gruppe erhalten blieb, ist ausser dem Körper des ruhenden Flussgottes der Torso des Poseidon, ein Werk, das bei aller jammervollen Verstümmlung, in



Fig. 151. Metope vom Parthenon.

jeder Linie, in jedem Muskel, jeder Ader die gewaltige Zorneswuth des meererschütternden Gottes vor Augen bringt.

Eine zweite, sehr ausgedehnte Reihe von Kunstwerken bildeten die Reliefs der Metopen, ehemals im Ganzen 92, von denen 31 noch an Ort und Stelle, eine im Louvre zu Paris, 17 im britischen Museum sich befinden, und auch diese geringe Zahl meistens im argen Zustande der Zerstörung. Wir werden daher niemals über den gedanklichen Zusammenhang, der diesen Bildwerken zu Grunde lag, ins Klare kommen. Die stark zerstörten Metopen der Ostseite lassen eine Darstellung der Gigantenschlacht erkennen, die besser erhaltenen Metopen der Südseite bieten Scenen aus den Centaurenkämpfen, einen der beliebtesten oft dargestellten Gegenstände attischer Kunst. Gleich denen des Theseustempels sind sie in starkem Hochrelief gehalten, voll kühnster Bewegung und gewaltiger leidenschaftlicher Anspannung, meistens jedoch gemildert durch hohe Schönheit der Körper und eine geniale Meisterschaft der Composition, die den strengen Bedingungen des Raumes in höchster Freiheit gerecht zu werden weiss. Sind die besten unter diesen Werken eines ersten Meisters würdig (Fig. 151), so begegnen uns doch auch andere, in denen die Compositionen befangen, die Raumfüllung nicht ganz genügend, die Körperbehandlung schwerfällig und selbst steif ist. Wir werden also annehmen

dürfen, dass in diesem ausgedehnten Cyklus den verschiedenen ausführenden Gehülfen grössere Selbständigkeit eingeräumt wurde.

Zu all diesem Reichthum kam noch der grosse Fries, der in ununterbrochener Folge die Umfassungsmauer der Cella umzog und in seiner Länge von 522 Fuss, von denen wir noch über 400 Fuss in meist guter Erhaltung besitzen, wohl eine der ausgedehntesten Friescompositionen der Welt darstellt. Hier hatte der Künstler die Bedeutung des Tempels unvergleichlich schön ausgesprochen, indem er den Festzug schilderte, in welchem die gesammte Bürgerschaft Athens am Schluss der Panathenäen sich zur Burg hinauf bewegte, um die Schutzgöttin durch Darbringung eines von attischen Jungfrauen gewebten Prachtgewandes zu verehren. Bei diesem Zuge vereinte sich alles, was in Athen schön und herrlich war, die

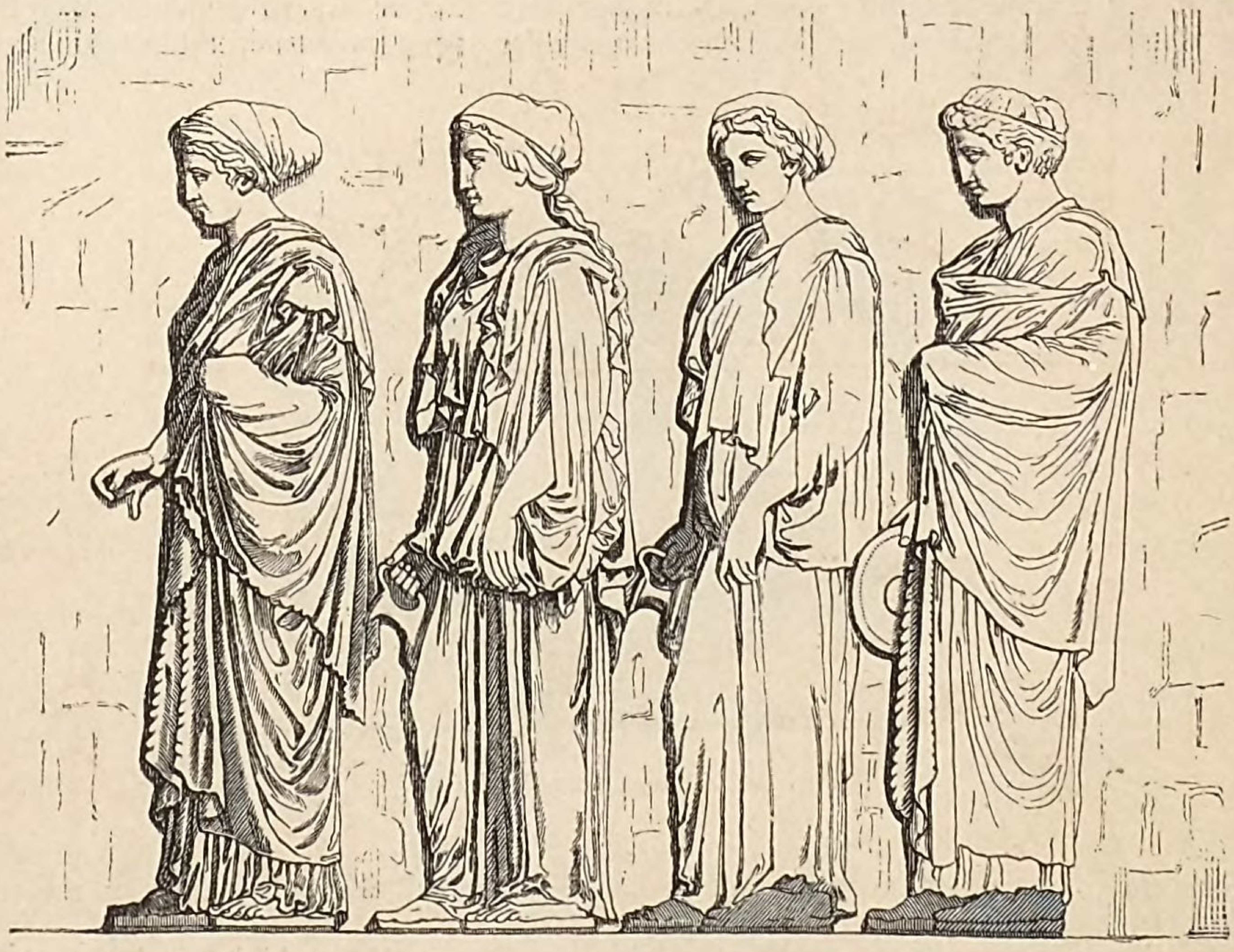


Fig. 152. Vom Fries des Parthenon.

edle Blüthe der Jungfrauen, die frische Kraft der gymnastisch gebildeten Jünglinge und die feierliche Würde der vom Volk gewählten Magistrate. Eine schönere Gelegenheit, Anmuth und Hoheit in vielgestaltigem Reichthum zu entfalten, konnte der Plastik nicht geboten werden, aber in vollendeterer Weise war die Aufgabe auch nicht zu lösen, als wir sie hier im Werke des Meisters vor uns haben. Die Art, wie Phidias — denn nur von ihm und zwar bis ins Einzelne hinein kann diese wunderbare Composition herrühren — diese Aufgabe in hoher idealer Freiheit erfasst und gelöst hat, die wunderbare Einheit des Gedankens, der all dem reichen Leben zu Grunde liegt, ist himmelweit entfernt von dem platten Realismus, in dem die Kunst von heute solche Gegenstände auffassen würde, und der in der Meinung jener wiederhallt, die in dem Friese »nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge« erkennen zu müssen glauben. Dieser nüchternen Ansicht hat der Künstler selbst am schlagendsten

dadurch widersprochen, dass er an der Ostseite über dem Eingang eine Versammlung thronender Götter dargestellt hat, in deren Gegenwart die Ueberreichung des

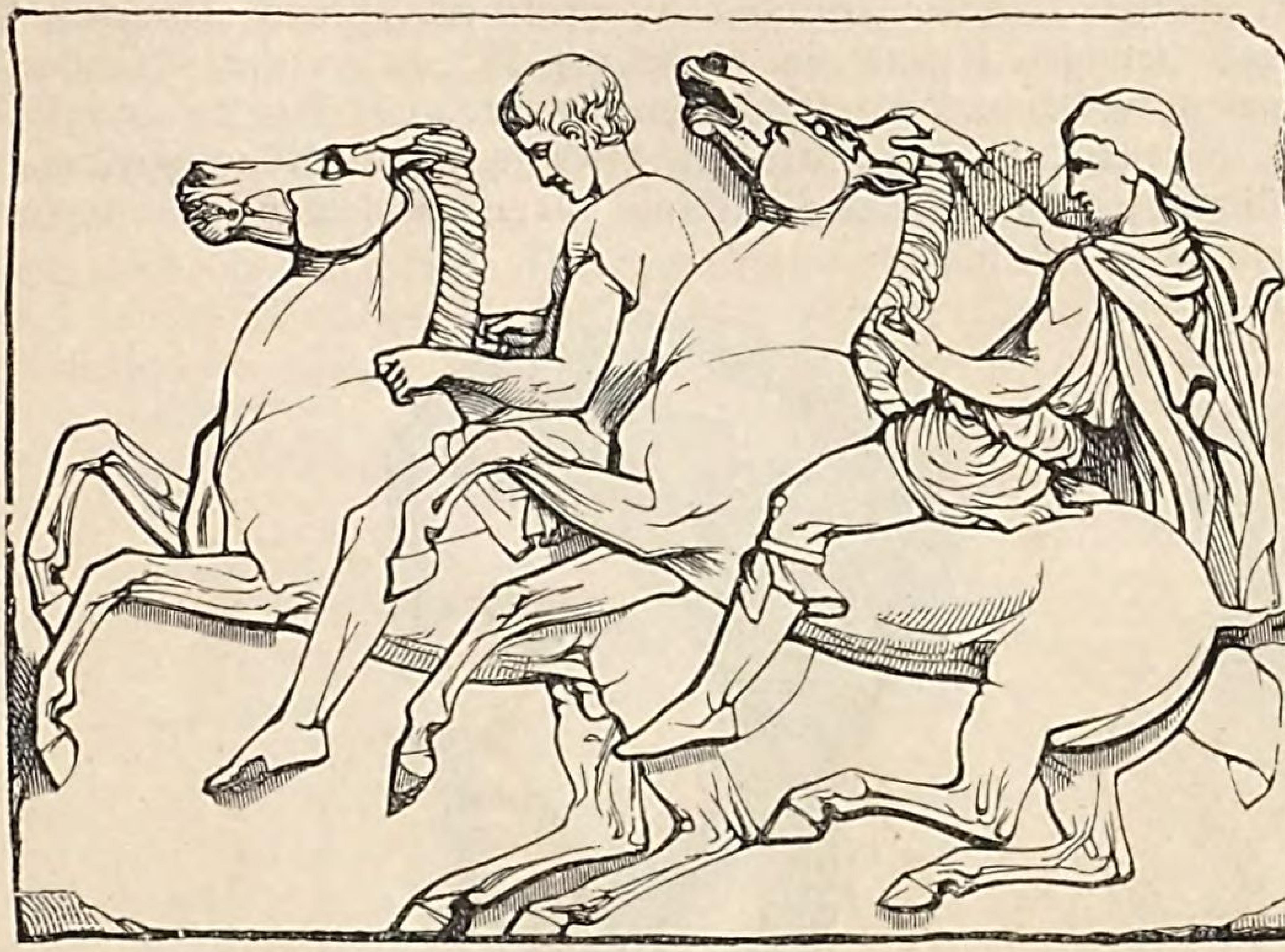


Fig. 153. Vom Fries des Parthenon.

Peplos stattfindet. Die Spitze des Zuges hat eben den Tempel erreicht; die zunächst stehenden Gruppen, Archonten und Herolde, harren in ruhigem Gespräch,



Fig. 154. Vom Fries des Parthenon.

theils auf ihre Stäbe gestützt, auf das Ende der Ceremonie. Ihnen schliessen sich beiderseits Reihen athenischer Jungfrauen an, einzeln oder in Gruppen, manche mit Kannen und anderen Geräthen in den Händen. (Fig. 152.) Es sind, wie

Overbeck sagt, »köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Festfeier versunken, erscheinen.« Mit innigem Entzücken nimmt das Auge die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit wahr, mit welcher in diesen schlichten Gestalten dasselbe Grundmotiv variirt ist. Einen reizenden Contrast zu diesen ruhigen Gruppen bilden die Theile des Frieses an der südlichen und nördlichen Langseite, wo zuerst die Opferthiere, prachtvolle Rinder und Widder, bald in ruhigem Schreiten, bald in heftigem Sträuben, mit Mühe gebändigt von den kräftigen Führern, dargestellt sind. Dann folgen schreitende Frauen und Männer,

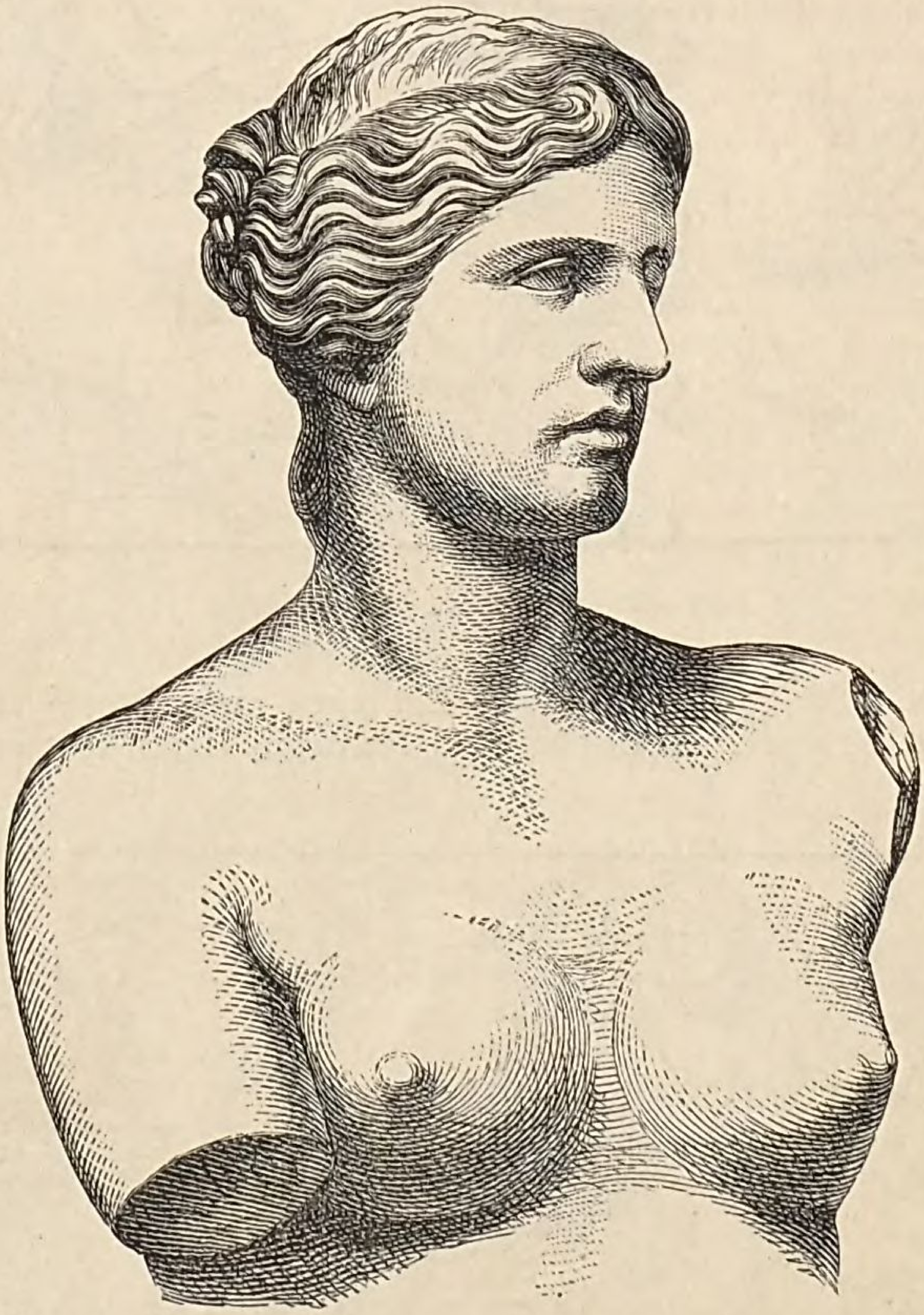


Fig. 155. Venus von Melos. Louvre.

dann Träger von Opfergaben, von Broden auf flachen Körben und von Flüssigkeiten in Krügen verschiedener Art, dann Flötenbläser und Kitharöden, denen sich mit ihren herrlichen Viergespannen die Wagenkämpfer anreihen. Den Beschluss bilden die feurig einhersprengenden Reiter, die Blüthe der männlichen Jugend Athens, edel und frei, auch sie in unvergleichlicher Mannichfaltigkeit. (Fig. 153.) An der Westseite endlich sieht man andere Jünglinge, die sich eben zum Zuge rüsten (Fig. 154), ihre muthigen Rosse aufzäumen, die übermüthig sich bäumenden bändigen, die gebändigten in kunstvollen Reiterwendungen versuchen. So hat der Künstler in hoher Weisheit Beginn, Fortgang und Ende des Zuges in eine einheitlich durchdachte Composition zusammengefügt, und statt einer ermüdenden epischen

Gleichmässigkeit seinem Werke das Gepräge dramatischen Lebens aufgedrückt und endlich in den Gestalten der Götter die ideale Bestimmung dieses heiteren Festgepränges offenbart. Und wie in diesem köstlichen Friese die unvergängliche Schönheit und Herrlichkeit des atheniensischen Volkes, so unvergänglich leuchtet in ihm auch die Kunst seines Phidias. Niemals sind die Gesetze der Reliefdarstellung so fein, so vollendet, so streng und doch so frei entwickelt worden, wie in diesem Werke. Die Gestalten heben sich nur in schwachem Relief aus der Fläche, und doch erscheinen sie in vollendeter Wahrheit der Natur; sie stufen sich ab nach allen Graden, von der feierlichen Ruhe bis zu feurig pulsirender Bewegung, und doch ist eine stille Festlichkeit, ein Hauch ewiger Heiterkeit und Schönheit über sie ausgegossen. In der Durchbildung des Einzelnen waltet endlich eine Sorgsamkeit und Zartheit, wie sie nur den höchsten Schöpfungen des attischen Bodens verliehen ist.

Einen Nachhall des erhabenen Styles, der in den Götterdarstellungen der attischen Schule unter Phidias sich entfaltet hatte, erkennen wir in der überlebensgrossen Marmorstatue der Aphrodite von Melos des Louvre. (Fig. 155.) In ernster Hoheit, fast streng, steht die Göttin der Liebe da, die noch nicht wie in den späteren Auffassungen zum liebebedürftigen Weibe geworden ist. Das einfach behandelte Gewand lässt, auf die Hüften herabgesunken, die grandiosen Formen des Oberkörpers unbekleidet schauen, die bei aller Schönheit doch jenes geheimnissvoll Unnahbare haben, das der ächte Ausdruck des Göttlichen ist.



Fig. 156. Karyatide vom Erechtheion.

Etwas jünger als die Parthenonsculpturen erscheint die plastische Ausstattung des Erechtheions, dessen Bau erst gegen Ausgang des 5. Jahrhunderts vollendet wurde. Ausser einem Friese, der, auf dunklem, eleusischem Stein in pentelischem Marmor ausgeführt, nur in geringen Fragmenten erhalten ist, die gleichwohl einen etwas weicheren Styl, als den der Parthenonwerke erkennen lassen, sind jene sechs Karyatiden zu erwähnen, welche das Dach der nach ihnen benannten Nebenhalle des Tempels trugen (Fig. 156): edle attische Jungfrauen von untadeliger Schönheit, mit weich herabfliessendem Gewande angethan, die auf ihren Häuptern gleich den Kanephoren des panathenäischen Festzuges das leichte Gebälk der Decke tragen. Mit der ernsten Ruhe und Strenge des Architektonischen verschmelzt sich in ihnen aufs Glücklichste jugendliche Anmuth und flüssig freies Leben. Besser erhalten sind die Friese vom Tempel der Nike Apteros, welche einen Kampf der Griechen mit den Persern im Beisein einer Götterversammlung schildern. Vollendet in der Durchbildung, reich und vielgestaltig in der Composition, athmen sie eine Leidenschaft der Bewegung, die bereits den Uebergang zu einer mehr auf den Affekt hinzielenden Kunstepoche andeutet und ihren Vorgang in den Friesreliefs des Theseustempels findet. (Fig. 157.)

In diesen Werken lässt sich ein Gegensatz gegen die stille Hoheit der Kunst des Phidias nicht verkennen, dessen selbständige Bedeutung uns vielleicht auf die Richtung der Myronischen Schule hinweist. Als die hervorragendsten unter den Nachfolgern dieses gediegenen Meisters lernen wir den *Kresilas* kennen, von dessen verwundeter Amazone eine Nachbildung im kapitolinischen Museum erhalten ist; ferner *Kallimachos*, der in der subtilen Eleganz seiner Marmorarbeiten nicht selten zu weit ging und als Erfinder des korinthischen Kapitäls, sowie als Verfertiger des

kunstvollen Kandelabers im Erechtheion Ruhm erlangte; endlich *Demetrios*, der bereits so sehr über die Grenzen ächt hellenischer Kunstweise hinausschritt, dass er einer sclavischen Nachahmung der Wirklichkeit, einem seelenlosen Realismus huldigte.

Den athenischen Schulen gegenüber gründete des Phidias etwas jüngerer Zeitgenosse *Polyklet* eine zweite Bildhauerschule in Argos. Ebenfalls ein Schüler des Ageladas, entwickelte sich sein Wesen nach einer ganz anderen Richtung hin, so dass er die Mitte zwischen Phidias und Myron zu halten scheint. Mit diesem verbindet ihn der Sinn für feine Auffassung und liebevolle Durchbildung der Natur, das Streben nach Darlegung der reinen Schönheit menschlicher Körperbildung; mit jenem theilt er die stille heitre Ruhe eines in sich selbst befriedigten Seins, die ihn einmal sogar über seine eigenen Grenzen hinaus in das Gebiet des Idealen erhebt. Vorzüglich ging Polyklet's Trachten darauf hinaus, die vollendete Schönheit des menschlichen Körpers in ruhigem Selbstgenügen zu schildern. Daher nahm er fast ausschliesslich den jugendlichen, gymnastisch durchgebildeten Körper

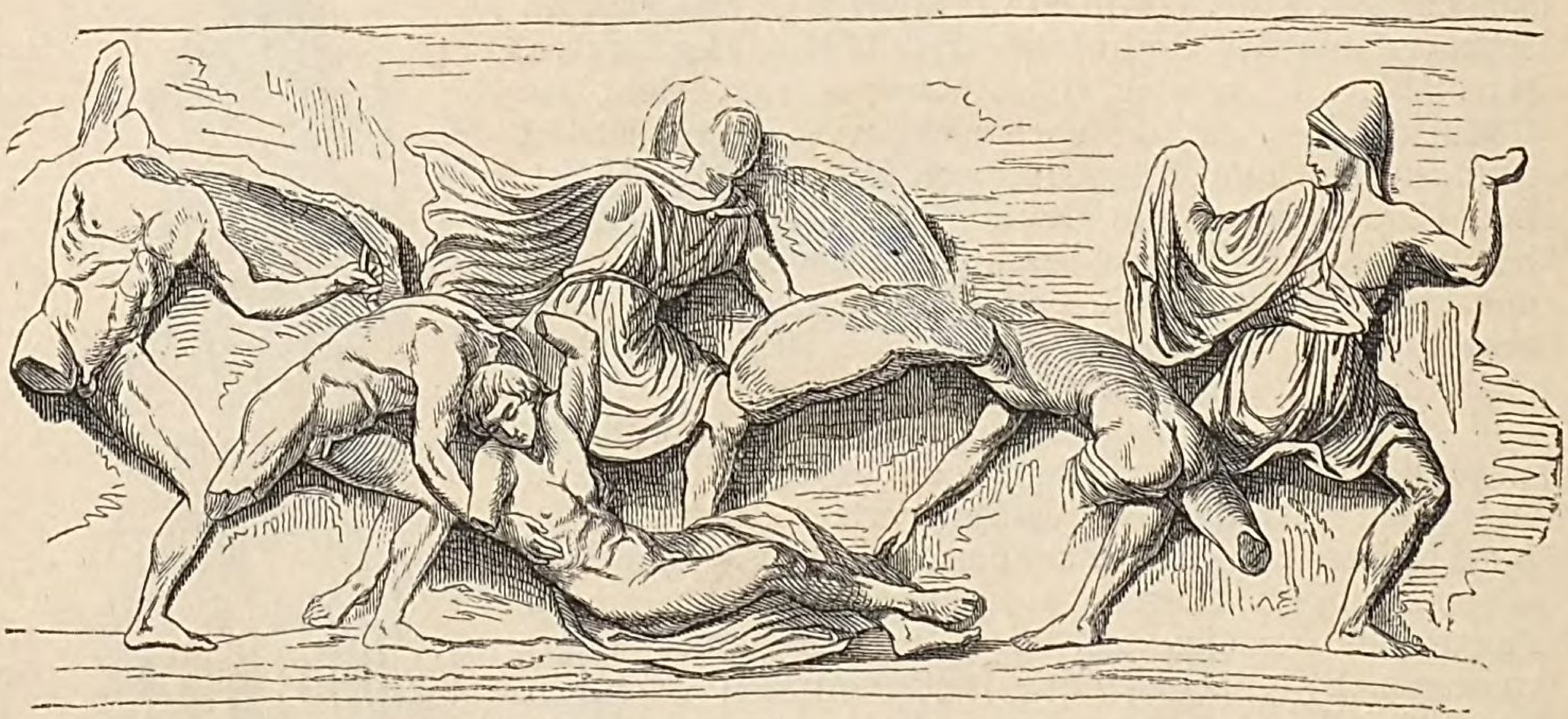


Fig. 157. Vom Fries am Tempel der Nike Apteros.

zum Ziel seiner Kunst, und so tief war seine Kenntniss, so scharf und rein seine Auffassung, dass einem seiner bewundertsten Werke der Name des »Kanon« gegeben wurde, weil in ihm ein für allemal die normale jugendliche Schönheit festgestellt erschien, die er zugleich in einer Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers entwickelte. Fast nicht minder berühmt war sein Diadumenos, ein schöner Jüngling, der sich die Siegerbinde um die Stirn legte, und den wir aus einer Nachbildung im Pal. Farnese zu Rom kennen. Dahin gehörte ferner ein Apoxyomenos, ein sich mit dem Schabeisen von Oel und Staub reinigender Athlet, sowie manche Statuen olympischer Sieger. Selbst die gefeierte Amazone, mit welcher er den Phidias und andere Meister besiegte, neigt durch die Auffassung, welche einem fast männlich gearteten Frauencharakter gebührt, nach dieser Seite hin. Bezeichnend erscheint für die Kunstrichtung dieser Polykletischen Werke der Ausspruch der Alten, dass er zuerst die Statuen auf einem Fusse ruhend, mit leicht angezogenem anderen Fusse dargestellt habe. Dadurch konnte der Charakter anmuthiger Leichtigkeit und freier Sicherheit erst vollends zur Erscheinung kommen.

War die Thätigkeit des Meisters beschränkt, wie in den Gegenständen, so im Material, da er alle jene Werke in Erzguss ausführte, so schuf er in seinen

späteren Jahren ein Werk, das in Stoff, Idee und Kunstform mit den beiden kolossalen Goldelfenbeinbildern des Phidias wetteiferte: die Statue der Hera für den nach dem Brande vom Jahr 423 wieder aufgebauten Tempel dieser Göttin in Argos. Sie sass in mächtiger Grösse auf ihrem goldenen Throne, mit Ausnahme des Gesichts und der schönen Arme ganz in goldene Gewänder gehüllt, auf dem Haupte das Diadem, das der Königin der Götter gebührte. Die Horen und Chariten waren auf der Krone in Relief dargestellt. In der Rechten hielt sie das Scepter,



Fig. 158. Hera; vielleicht nach Polyklet. Neapel.

in der Linken den Granatapfel, das Zeichen ihres Sieges über Zeus' zweite Gemahlin Demeter. Noch andere symbolische Embleme waren ihr beigegeben, und zur Seite stand ihre Tochter Hebe, von *Naukydes,* einem Schüler des Meisters, in Goldelfenbein gebildet. Von der Erhabenheit des Werkes, in welchem Polyklet für alle Zeiten den künstlerischen Typus der königlichen Gemahlin des Zeus festgestellt hat, glaubte man bisher eine Nachbildung in dem kolossalen Junokopf der Villa Ludovisi zu Rom (Fig. 145) zu besitzen. »Wie ein Gesang Homer's« ruft Göthe begeistert vor diesem ergreifenden Werke aus, dessen erster Anblick mit ehrfurchtsvoller Scheu erfüllt und den Gedanken unnahbarer Götterherrlichkeit

weckt. Streng und mächtig sind diese Züge, frei und offen die mit dem Diadem gekrönte Stirn, deren Hoheit das weiche fliessende Haar mit holder Anmuth verschönt. Der grosse Blick der Augen, der üppige und doch scharf geschnittene Mund und das kraftvoll gerundete Kinn bekunden den Ernst jener Göttin, die selbst den unbändigen Sinn des Zeus zu beherrschen wusste, und deren geistiges Wesen



Fig. 159. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

in der Heiligkeit der Ehe wurzelt. Dennoch ist neuerdings mit Recht geltend gemacht worden, dass in diesem Werke bei aller Grossartigkeit doch schon eine Weichheit und Milde sich verräth, die für die Zeit eines Polyklet Bedenken erregen muss. Man glaubt daher in einem Marmorkopf des Museums zu Neapel jene herbere Strenge zu erkennen, welche man bei einem Werke des alten Meisters von Argos vorauszusetzen hat. (Fig. 158.)



Fig. 160. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

Die Schüler Polyklets schlossen sich der Richtung an, die in seinen vorhergenannten Werken sich kund gab. Unter ihnen steht *Naukydes* obenan, der zum Bilde der Hera die Hebe gemacht hatte und ausserdem durch einen Diskoswerfer und mehrere Siegerstatuen bekannt war. In einer Marmorstatue des Vaticans glaubte man eine spätere Wiederholung seines Diskobol zu erkennen. Sie unterscheidet sich durch die ruhig sinnende Haltung, welche dem Wurf vorhergeht, charakteristisch von dem in mächtigem Schwung zum Wurf ausholenden des

Myron und scheint in der leichten Elastizität der Stellung das Wesen Polykletischer Kunst zu veranschaulichen. Allein neuerdings ist nicht ohne Grund geltend gemacht worden, dass eben das Sinnige, Feine der Auffassung eher als ein Merkmal attischer Kunst zu betrachten sei.

Neben der argivischen und attischen Schule treten in diesem Zeitraum die übrigen Theile Griechenlands weniger hervor. Dennoch fehlt es nicht an bedeutenden Resten, welche sich allem Anscheine nach auf keine dieser beiden Richtungen zurückführen lassen. Die wichtigsten sind die Reliefs, welche den inneren Fries des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien schmückten und, im Jahr 1812 entdeckt, gegenwärtig im britischen Museum aufbewahrt werden. Der Tempel, im Anfang des peloponnesischen Krieges erbaut, war ein Werk des Iktinos. Seine Sculpturen zeigen aber eine so durchaus abweichende Stylistik, dass sie schwerlich auf attische Hände zurückzuführen sind, wenngleich der Inhalt die beliebten Stammsagen Attika's variirt. Amazonenkämpfe (Fig. 159 u. 161) und die Centaurenschlacht (Fig. 160) bilden den Inhalt des Ganzen, getrennt durch den mit seiner Schwester Artemis auf einem Wagen mit dem Hirschgespann daher-



Fig. 161. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

eilenden hülfreichen Apollo. Unter Allem, was uns von griechischer Kunst erhalten ist, müssen diese Reliefs als die leidenschaftlich bewegtesten, kühnsten Compositionen bezeichnet werden. Eine sprühende Gluth, eine Kraft und Fülle der Erfindung herrscht hier, die den im Geiste verwandten Werken des Theseions und des Niketempels weit überlegen ist, und die niemals mit Wiederholungen sich zu helfen braucht. Dabei sind die Körper meisterhaft behandelt, manche der Gruppen von hinreissender Schönheit, alle von ergreifender Wahrheit. Aber das feine Maass, welches die attische Kunst nie über die Grenze des Schönen hinausgehen liess, ist dem phigalischen Künstler mehrfach abhanden gekommen. Uebertriebene, gar zu gewaltsame, schroffe und selbst hässliche Züge mischen sich hinein, und man glaubt in ihnen jene heftigere Leidenschaft, jene unreineren Empfindungen zu spüren, welche den für Griechenland so verhängnissvollen peloponnesischen Krieg bezeichnen und von der hohen, reinen Begeisterung der marathonischen Zeit ebenso abstechen, wie die phigalischen Sculpturen von den Werken Phidiasischer Kunst.

Ebenfalls einer derberen, mehr auf das Naturgemässe als das Ideale gerichteten peloponnesischen Schule scheinen die Reste von Metopenreliefs anzugehören, welche sich in den Trümmern des Zeustempels von Olympia gefunden haben und im Museum des Louvre aufgestellt sind. Voll gewaltigen Lebens stellt sich darunter ein stierbändigender Herakles dar; naiv anmuthig dagegen eine Nymphe,

welche auf einem Felsen sitzend den Thaten des Helden zuschauen mag. Dazu sind neuerdings durch die deutschen Ausgrabungen noch mehrere Reste gekommen, so namentlich eine fast vollständig erhaltene Metope, welche Herakles mit Atlas und einer Hesperide darstellt; ausserdem Bruchstücke von mehreren anderen Metopen. Diese Werke sind allerdings in einem strengen, alterthümlichen Styl behandelt, erscheinen aber in Auffassung der Form und in künstlerischer Durchführung den handwerklich rohen Sculpturen der Giebelfelder (vgl. oben S. 148) entschieden überlegen.

Die dritte Epoche,

welche das 4. Jahrh. bis auf Alexander d. Gr. umfasst, scheidet sich der Zeit und dem Charakter nach unverkennbar von der vorigen. Der peloponnesische Krieg hatte alle Verhältnisse der griechischen Staaten erschüttert, die Leidenschaften, die nicht mehr in der Bekämpfung eines gemeinsamen Feindes sich einigen konnten, gegen einander entflammt und an Stelle der alten grossen Zeit eine neue lebhafter und vielseitiger bewegte heraufgeführt. Die alten grossen Anschauungen und Empfindungen waren verklungen, aber an ihre Stelle traten neue Gedanken und Gefühle, die sich aus den Fesseln der alten Zeit siegreich gelöst hatten. Denn wie das alte Band der Genossenschaft unter den einzelnen Staaten gelockert war, so löste sich nun auch zu freierer Stellung im beweglicher gewordenen staatlichen Ganzen das einzelne Subject, ungebundener seine ganze Kraft, vielseitiger seine reichen Anlagen entfaltend. Die leidenschaftliche Tragödie des Euripides, die philosophischen Systeme eines Plato und später eines Aristoteles verkünden deutlich sich als Kinder dieser Zeit, und wenn die geistvolle Komödie des Aristophanes auch zu Gunsten der grossen Vergangenheit ihren beissenden Witz gegen die Erscheinungen der neuen Epoche wendet, so ist sie darum nicht minder ein Product der letztern. Für die Plastik ergeben sich aus den angedeuteten Verhältnissen entscheidende Wandlungen. Das leidenschaftlichere, tiefer erregte Wesen der Zeit musste nothwendig in ihren Werken sich spiegeln; wo die frühere Zeit ernste, feierliche Göttercharaktere gebildet hatte, traten jetzt die Gottheiten einer begeisterten, gluthvollen, lebensfreudigen Erregung an ihre Stelle; wo sonst in den Darstellungen bewegten Lebens das Spiel der Körperkräfte im Siegen und Unterliegen sich ausschliesslich geltend machte, wird nunmehr das tiefere Pathos der Seele, der leidenschaftliche Ausdruck der Stimmung als höchstes Ziel der Kunst aufgefasst. Damit hängt es zusammen, dass auch das Material ein anderes ward, dass namentlich dem Marmor, der die weicheren feineren Schattirungen der Form und des Ausdrucks unübertrefflich wiedergibt, dem Erz vorgezogen wurde, und die Goldelfenbeintechnik, zu der ohnehin die Mittel der Staaten nicht mehr reichten, fast in Vergessenheit kam. Ueberhaupt war die Zeit der grossen monumentalen Kunst nicht günstig; Privataufträge und damit die Einflüsse eines beweglicheren individuellen Geschmacks bestimmten im Wesentlichen den Kunstcharakter dieser Epoche.



Fig. 162.
Eirene nach Kephisodot. München.

Dennoch bildet den Uebergang zu dieser leidenschaftlicheren Kunstweise ein Meister, welcher noch vorzugsweise die Auffassung der früheren Epoche zu ver-

treten scheint. Dies ist der ältere *Kephisodot* von Athen, vermuthlich der Vater des Praxiteles, der also die Epoche des Phidias mit der jüngeren Schule verknüpft. Er war hauptsächlich Götterbildner, sowohl in Erz wie in Marmor erfahren, und vielleicht der erste, welcher sämmtliche neun Musen künstlerisch ausprägte. Von einem seiner Werke, der Friedensgöttin (Eirene), die den jugendlichen Plutos, den Gott des Reichthums, auf dem Arme hielt, ist neuerdings in der herrlichen Marmorstatue der Glyptothek zu München, welche man früher als Leukothea zu bezeichnen pflegte, eine Nachbildung entdeckt worden. (Fig. 162.) Das Werk athmet noch den grossartigen Styl der Zeit des Phidias, verbindet damit aber eine besondere Innigkeit der Empfindung, in welcher wir den Einfluss einer jüngeren Epoche wohl erkennen dürfen.

Der erste grosse Meister dieser Zeit ist *Skopas*. Von der Insel Paros gebürtig, war er in der ersten Hälfte und gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts neben dem etwas jüngeren Praxiteles einer der beiden Hauptmeister der neuattischen Schule. Ihm vor Allen war es beschieden, das ergreifende Pathos, den Sturm der Leidenschaft in nie vorher geahnter Macht zu enthüllen. In seine frühere Lebenszeit fällt eine der bedeutendsten monumentalen Unternehmungen jener Epoche, der durch ihn geleitete Neubau des 394 abgebrannten Tempels der Athena Alea in Tegea. Auch die beiden Giebelgruppen desselben, die Jagd des Kalydonischen Ebers und den Kampf des Achill mit Telephos darstellend, waren von seiner Hand. Spricht dies von einer frühentwickelten, vielseitigen Begabung des Künstlers, so bestätigen seine späteren Werke diese Wahrnehmung. Unter der grossen Anzahl von Götterstatuen, die er geschaffen, sind besonders die hervorzuheben, welche den Ausdruck einer tieferen Begeisterung verrathen. Dahin gehört vor Allem ein von Augustus nach Rom auf den Palatin gebrachter Apollo, der in langwallendem Gewande begeistert in die Kithara greifend, das Haupt mit dem Lorbeerkranze gekrönt, einherschritt. Die Marmorstatue des Vatikan scheint ein Nachbild dieser schwungvollen Schöpfung des Meisters zu sein. [1] Noch tiefer und gewaltiger war die Erregung des Enthusiasmus in einer rasenden Bakchantin geschildert, deren stürmische Leidenschaft man in einer Nachbildung im Louvre zu Paris zu erkennen glaubt. Minder gewaltsam, aber um so inniger empfunden war ein sitzender Ares, der, von Liebe zur Aphrodite bezwungen, träumerisch in sich versunken da sass. Die Liebesgöttin selbst bildete er zum erstenmal in unverhüllter Pracht des ganz nackten Körpers, dessen Liebreiz zur Bewunderung hinriss. Bedeutender als diese Werke war jedoch eine umfangreiche Marmorgruppe, welche, in einem Tempel zu Rom aufgestellt, ursprünglich vielleicht für das Giebelfeld eines Tempels bestimmt war und die Ueberbringung der hephästischen Waffen an Achill durch seine Mutter Thetis schilderte. In den auf Seeungeheuern reitenden Nereiden und Tritonen, dem ganzen reichen Gefolge der Meergottheiten, mochte der Künstler die Lebensfülle, das übermüthige Dasein dieses beweglichen Volks der Salzflut trefflich veranschaulicht haben. Endlich wissen wir, dass Skopas ums Jahr 350 mit andern Künstlern an der Ausschmückung des Mausoleums zu Halikarnass thätig war.

Der zweite Hauptmeister der attischen Schule, *Praxiteles*, scheint um den Anfang des Jahrhunderts, etwa gegen 392, in Athen geboren zu sein. Der Richtung des Skopas nahe verwandt, scheint er sich durch grössere Vielseitigkeit und ungemein fruchtbare Phantasie von jenem zu unterscheiden. Gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, darunter mehrere figurenreiche Gruppen, werden von ihm erwähnt, und wenn Skopas sich fast ohne Ausnahme des Marmors bediente, so hat zwar auch Praxiteles diesem Material den Vorzug gegeben, aber auch manche treffliche Arbeiten in Erz ausgeführt. In der Uebersicht seiner Schöpfungen tritt uns die grösste Mannichfaltigkeit entgegen. Götter und Menschen, männliche und weibliche Gestalten, die Jugend und das Alter wusste er zu bilden, doch

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 5.

neigte er sich dem Weichen, Zarten weiblicher und jugendlicher Gestalten am liebsten zu. Wenn er daher auch alle zwölf olympischen Götter, wenn er besonders Here, Athene, Demeter und Poseidon dargestellt hat, so waren doch Aphrodite und Eros seine Lieblinge, und andren Göttern, wie Apollo und Dionysos, gab er eine jugendliche Gestalt, um seinem Streben nach weicher Anmuth zu genügen. Wenn wir ferner in der Erzgruppe vom Raube der Persephone, wenn wir in Mänaden und bakchantischen Silenen seine Fähigkeit zur Schilderung leidenschaftlicher Scenen nicht bezweifeln dürfen, so war doch die Ruhe einer süss träumerischen, zu sanfter Schwärmerei erregten Gemüthsstimmung die eigentliche Heimath seiner Kunst.

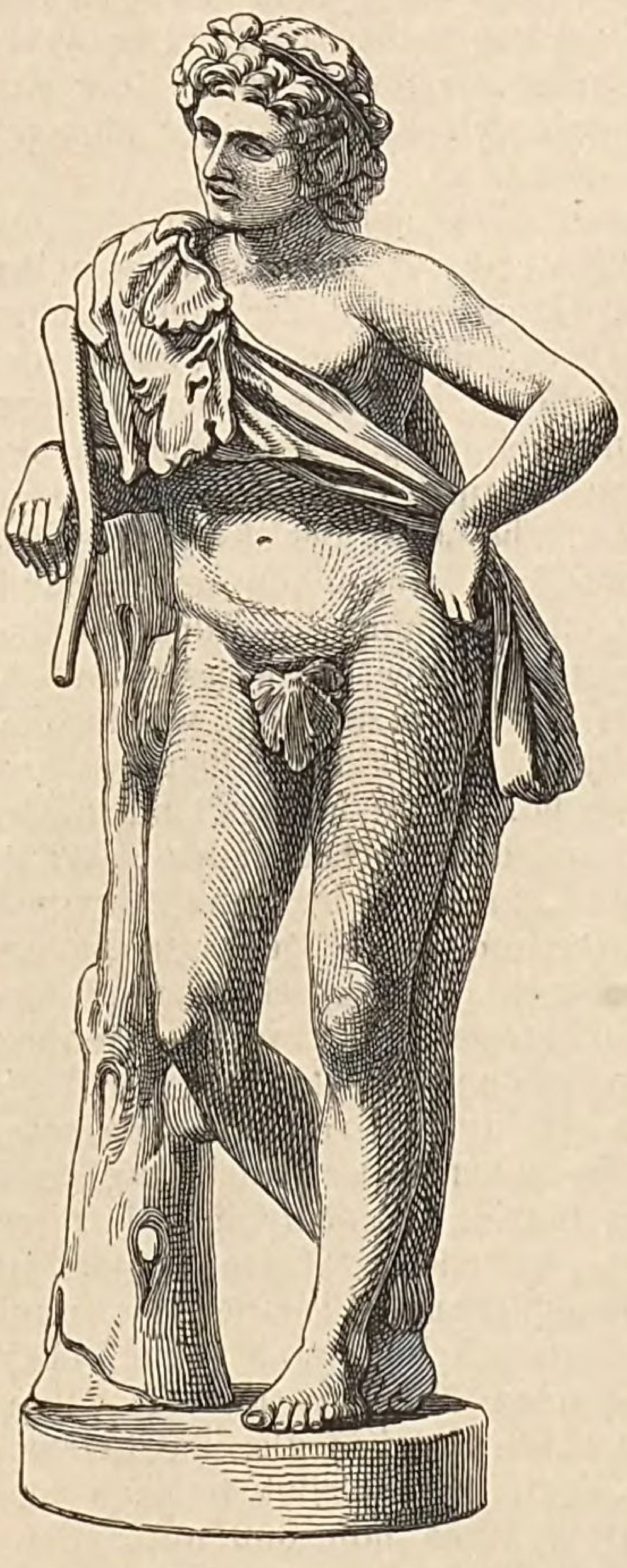


Fig. 163. Satyr nach Praxiteles.

Unter seinen berühmtesten Werken steht die Aphrodite von Knidos als eine der gefeiertsten Kunstschöpfungen des Alterthums obenan.[1] Die alten Schriftsteller sind voll von ihrem Ruhme und erzählen, dass der bithynische König Nikomedes den Knidiern für dies Wunderwerk die Tilgung ihrer ganzen Staatsschuld anbot. Der Künstler hatte die Göttin völlig unbekleidet dargestellt, diese kühne Neuerung aber dadurch motivirt, dass er sie mit der Linken, als entstiege sie eben dem Bade, nach dem Gewande greifen liess, während die Rechte schamhaft den Schooss bedeckte. Die Ruhe der Stellung war von einer feinen Bewegung belebt, die den Umriss des schönen Körpers anmuthig beseelte; der Blick des Auges zeigte jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck, der, weit entfernt von sehnsüchtigem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe aussprach. So manche späte Nachbildungen dieser berühmten Statue uns erhalten sind, so vermögen sie doch nur das äussere Motiv der Stellung, nicht die reine Hoheit des praxitelischen Werkes uns zu schildern. Noch vier andere Statuen derselben Göttin kannte das Alterthum von Praxiteles, namentlich eine bekleidete zu Kos, welche die Koer der Knidischen vorgezogen hatten. Fast nicht minder berühmt waren seine Darstellungen des Eros, unter denen die Marmorstatue zu Thespiae am höchsten geschätzt wurde. Der Gott war in dem zarten Uebergang vom Knaben- in das Jünglingsalter gebildet, und unter den erhaltenen Werken mag ein im Vatikan befindlicher Torso mit seinem jugendlich feinen Körper und dem fast wehmüthig träumerischen Ausdruck des leise geneigten Kopfes eine Vorstellung von dem Werke des Praxiteles geben.[2] Ein drittes bedeutendes Werk war Apollo als Eidechsentödter (Sauroktonos), ein Erzbild, von welchem mehrere Nachbildungen in Marmor und Erz sich erhalten haben.[3] Die anmuthige jugendliche Gestalt, die, an den Baumstamm gelehnt, mit dem erhobenen Pfeil in der Rechten dem am Stamm heraufschlüpfenden Thierchen

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 7.
[2] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 8. — [3] Ebenda Fig. 6.

auflauert, lässt in dem graziösen Spiele kaum noch den Gott selber erkennen. Unter den Gestalten endlich, die dem dionysischen Kreise angehören, genoss den meisten Ruf ein jugendlicher Satyr in einem Tempel an der Dreifussstrasse zu Athen, den Pausanias als den hochberühmten (Periboëtos) bezeichnet. Zahlreiche Marmorstatuen eines jugendlich schönen Satyrs, der, mit dem rechten Arm auf einen Baumstamm gestützt, in anmuthiger Nachlässigkeit und fast träumerischem Ausdruck sich anlehnt, scheinen auf das praxitelische Vorbild eines anderen Satyrs, der zu Megara aufgestellt war, sich zu beziehen (Fig. 163). Ohne Zweifel wurde der sanfte harmonische Reiz aller Werke des Meisters durch eine zart verschmolzene, von weicher Anmuth durchhauchte Behandlung unterstützt, die vornehmlich den Duft und Schmelz des griechischen Marmors zu höchster Vollendung steigerte. Ein Originalwerk des Künstlers ist durch die jüngsten Ausgrabungen im Heratempel zu Olympia zu Tage gefördert worden. Es ist der durch Pausanias als Werk des Praxiteles bezeugte Hermes, der auf dem Arm den Dionysosknaben hält. Bis auf die unteren Theile der Beine und der Arme wohl erhalten, verräth es in der schlanken jugendlichen Gestalt, in der weichen fast träumerischen Haltung den Kunstcharakter, der in der Friedensgöttin des Kephisodot vorgedeutet war und hier einen Schritt weiter in's Liebliche, Anmuthige wagt.



Fig. 164. Von der Brüstung des Niketempels.

Unter den erhaltenen Werken der attischen Schule dieser Zeit sind die Reliefplatten von der Brüstungsmauer des Tempels der Nike Apteros zu Athen die bedeutendsten. Auf einem Stücke sieht man zwei weibliche Gestalten in lebendigster Bewegung einen sich sträubenden Opferstier halten; auf der andern ist eine von reichem Gewand umflossene weibliche Gestalt, die sich mit prägnantem Ausdruck momentaner Bewegung in köstlicher Grazie die Sandale des rechten Fusses löst. (Fig. 164). Voll Anmuth und selbst nicht ohne geistreichen Humor sind sodann die Reliefs, die den Fries am choragischen Denkmal des Lysikrates schmücken.[1] Sie schildern die Rache, welche Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern nahm, in mannichfaltigen, reizend und frei bewegten Gruppen.

Vorzüglich gehört aber hieher ein andres im Alterthum schon hochberühmtes Werk, das uns freilich nur in späteren, zum Theil mittelmässigen Kopien erhalten ist: die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern.[2] Das Original befand sich, aus Kleinasien herübergebracht, im Tempel des Apollo Sosianus zu Rom; ursprünglich schmückte es wahrscheinlich den Giebel eines kleinasiatischen Apollotempels. Schon das Alterthum war zweifelhaft, ob es von Skopas oder Praxiteles herrühre, und wenngleich, soweit wir urtheilen können, die Wahrscheinlichkeit für den ersteren schwerer ins Gewicht fällt, so wird doch eine Gewissheit darüber wohl nie erlangt werden. Der Gegenstand ist bekanntlich die Rache des Apollo und der Artemis an der thebanischen Königin Niobe, die sich wegen ihrer vierzehn Kinder stolz über Leto, die nur jene beiden besass, erhoben hatte. Dieser Frevel wurde durch die Vernichtung der ganzen blühenden Niobidenschaar gestraft. Von einer späteren Nachbildung der ursprünglichen Gruppe sind die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohn und ausserdem sechs Söhne und drei Töchter erhalten, die Hauptfiguren sammt der Mutter in den Uffizien zu

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 15. — [2] Ebenda Fig. 9—13.

Florenz. Ausserdem besonders in der Pinakothek zu München ein todt dahingestreckter Niobide und der Torso des sogenannten Ilioneus. Von letzterem ist es nicht nachzuweisen, ob er ebenfalls zur Niobidengruppe gehört hat; dagegen steht er an Schönheit so hoch über den andern Statuen, dass er als eins der seltenen Originalwerke aus jener glänzenden Blüthezeit zu betrachten ist. — Das Rächeramt der unerbittlichen Götter hat eben begonnen. Ein Sohn liegt todt bereits ausgestreckt, die andren fliehen, ebenfalls getroffen oder jäh bedroht, der Mutter zu. Einer der Söhne sucht noch im Fliehen eine zu seinen Füssen niedersinkende Schwester aufzufangen, ein andrer rafft sich tödtlich getroffen zu einem trotzigen letzten Blick nach oben auf. In dieser allgemeinen Verwirrung, dieser



Fig. 165. Kopf der Niobe. Florenz.

erschütternden Tragödie der Angst und Verzweiflung flüchtet auch unser Auge mit den Kindern zu der erhabenen Mutter, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet. An ihr bricht sich die gedankenlose Hast der Flucht; sie birgt zärtlich in ihrem Schoos ihr jüngstes Töchterlein, dessen zarte Kindheit der rächende Pfeil nicht geschont hat. Aber während sie mit der Rechten das flüchtende Kind in mütterlicher Angst an sich drückt und sich liebevoll über die Schutzlose vorbeugt, wendet sie das stolze Haupt aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem sich tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen, die rächende Göttin; nicht um ihr Erbarmen zu erflehen, denn sie weiss, dass sie kein Mitleid finden wird, nicht um Trotz auszudrücken, denn aller Trotz wäre hier Zeichen der Ohnmacht, sondern um mit heroischer Ergebung, wenngleich schmerzdurchbebt, dem Unvermeidlichen sich zu beugen. (Fig. 165.) In dieser einen Gestalt liegt die Versöhnung für all den entsetzlichen Jammer, der sie umgibt; sie hebt uns in ihrer grossartigen Erscheinung,

in der ächt antiken Hoheit, mit welcher sie das Geschick erträgt, auf jene reine Höhe des Mitgefühls, zu welcher auch die Tragödie der Alten uns emporträgt.

Ebenfalls dem kleinasiatischen Boden gehört endlich eine Reihe von Reliefs, welche in Budrun, dem alten Halikarnass, gefunden worden sind, [1] und von denen es wohl unzweifelhaft ist, dass sie von dem berühmten Mausoleum stammen, welches die Königin Artemisia von Karien um 353 v. Chr. ihrem Gemahl errichten liess, und dessen plastische Ausschmückung *Skopas*, *Leochares*, *Timotheos* und *Bryaxis* ausführten. Mehrere Reliefplatten eines Frieses mit leidenschaftlich bewegten Amazonenkämpfen gelangten früher schon nach Genua in den Besitz des Marchese di Negro, die übrigen Reste befinden sich zu London im brit. Museum. Obschon ungleich in der Durchbildung, athmen diese Werke doch so sehr den lebensprühenden Geist der Kunst des Skopas, dass man sie dem Mausoleum nicht mehr wird absprechen können. (Fig. 166.) Ausser den Friesplatten sind viele

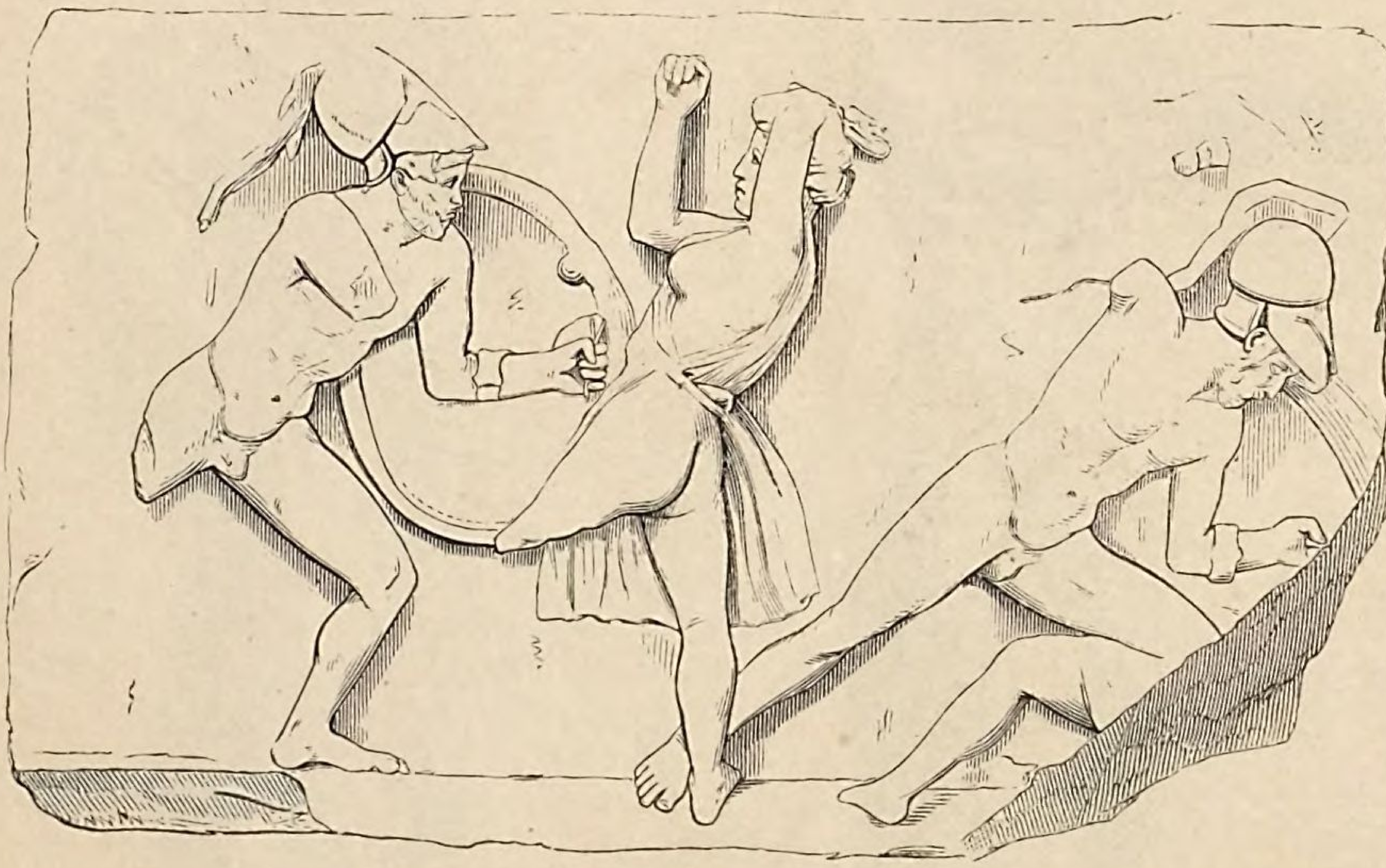


Fig. 166. Vom Mausoleum zu Halikarnass.

Bruchstücke von Löwen, Reiterbildern und von der kolossalen Marmorquadriga mit der Statue des Mausolus, welche das Ganze krönte, gefunden worden. Letztere, fast vollständig wieder zusammengesetzt, verdient schon als seltenstes Originalportrait aus jener Zeit hohe Aufmerksamkeit. —

Im Gegensatze zur attischen Kunst, deren Wesen auch jetzt ein ideales genannt werden muss, blieb in dieser Epoche die peloponnesische Plastik ihrer früheren, mehr naturalistischen Richtung treu. Als Haupt der argivisch-sikyonischen Schule steht *Lysippos* da, dessen Thätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders d. Gr. hineinreicht. Er war nicht bloss einer der einflussreichsten, sondern auch einer der fruchtbarsten Künstler des Alterthums, wenn auch die Angabe, dass er 1500 Werke geschaffen habe, wohl ohne Zweifel an Uebertreibung leidet. Ausschliesslich Erzbildner, trat er schon dadurch der attischen Schule gegenüber und schloss sich auch technisch der früheren Kunstrichtung des Peloponnes an. Obwohl unter

[1] Vgl. *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus etc. London 1862. Fol. und 8.

seinen zahlreichen Werken mehrere Götterstatuen aufgeführt werden, so der 60 Fuss hohe Koloss des tarentinischen Zeus und das ebendort aufgestellte kolossale Bild des Herakles, so ging doch seine Kunst zu überwiegend auf die Darstellung des Körperlichen, der schönen kräftig entwickelten Menschengestalt an sich aus, als dass er auf idealem Gebiet sich hätte hervorthun können. Gleichwohl ist es für diese Richtung bezeichnend, dass er von allen Idealgestalten am meisten und am liebsten den Vertreter physischer Manneskraft, Herakles, dargestellt, ja recht eigentlich seinen Typus erst vollgiltig ausgeprägt und obendrein die Thaten des Helden in Erzgruppen



Fig. 167. Apoxyomenos nach Lysippos.



Fig. 168. Statue des Sophokles.

geschildert hat. Am fruchtbarsten war jedoch der Meister in Portraitbildungen, unter denen die zahlreichen Statuen Alexanders so ausgezeichnet waren, dass der grosse König nur von Lysippos plastisch dargestellt sein wollte. In diesen Bildnissen scheint die feinste Individualistik sich glücklich mit einer ins Heroische gesteigerten Auffassung verbunden zu haben. Auch umfangreichere Compositionen gehörten diesem Kreise an, so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders und seine Errettung durch Krateros schilderte; so das kolossale Denkmal, welches den König mit 25 Reitern und 9 Fusskämpfern in der Schlacht am Granikos darstellte. An all diesen Werken wird die lebensvolle Charakteristik und die feine, naturwahre Ausführung, die nament-

lich auch in der Behandlung des Haupthaares sich kundgab, rühmlich hervorgehoben. Im Ganzen aber war es die Schönheit und Harmonie des menschlichen, besonders des männlichen Körpers, auf welche des Lysippos Streben gerichtet war, und wir erfahren, dass er, die Polykletischen Proportionen sorgfältig im Auge behaltend, sie doch zu einer neuen, mehr auf Effekt gerichteten Auffassungsweise umbildete und den Körper feiner, schlanker, eleganter, den Kopf im Verhältniss zum Rumpfe kleiner schuf, als die Durchschnittsform der Natur vorschreibt. In dieser Hinsicht war sein Apoxyomenos, ein Athlet, der mit dem Schabeisen sich vom Staube der Palästra reinigt, ein in Rom hochgefeiertes Werk. Eine meisterhafte Marmorkopie desselben, welche im Jahre 1846 in Trastevere aufgefunden, gegenwärtig eine Zierde der vatikanischen Sammlung bildet, bringt die feine Elasticität, die anmuthige Geschmeidigkeit eines jugendlich schönen, vollendet durchgebildeten Körpers zur Erscheinung (Fig. 167). Fügen wir noch hinzu, dass auch in Thiergestalten Lysippos die Unmittelbarkeit des Lebens trefflich wiederzugeben wusste, so haben wir seine Thätigkeit im Wessentlichen angedeutet.

Manche tüchtige Schüler schlossen sich seiner Richtung an, die mit eigenthümlicher Leichtigkeit und Feinheit in ähnlichen Darstellungen jugendlichen Lebens sich ergingen. Aber auch die attische Schule verbreitete sich in dieser Epoche über verwandte Zweige des künstlerischen Schaffens, und namentlich das Portrait scheint häufig und mit Talent im Sinn einer lebenswahren, aber keineswegs realistisch nüchternen Auffassung immer mehr zur Geltung gekommen zu sein. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Dichterinnen und Hetären — wie schon Praxiteles seine Geliebte Phryne nicht bloss portraitirt, sondern auch die Statue neben einem Aphrodite-Standbild hatte aufstellen dürfen — werden oft und trefflich dargestellt. Um eine Anschauung von der edlen Auffassung griechischer Bildnissstatuen zu gewähren, fügen wir unter Fig. 168 eine Zeichnung nach der Statue des Sophokles bei, die als eins der trefflichsten Werke dieser Art, wenn auch offenbar in einer spätern Nachbildung, auf uns gekommen ist und die Sammlung des Laterans in Rom schmückt. Ein interessantes Gegenstück dazu bildet der Aeschines im Museum von Neapel. Ausserdem sind die beiden sitzenden Statuen der Komödiendichter Menander und Poseidipp im Vatican, ebendort der pathetisch gewaltige Euripides, der herbe Demosthenes, der schlichte Phokion, sodann in der Villa Borghese die bedeutenden Gestalten des ernsten Pindar und des feurigen Anakreon, der Aristoteles des Pal. Spada, vor allem aber der mehrfach, namentlich im Capitol. Museum und in Neapel vorkommende herrliche Kopf des Homer und der fein charakterisirte Aesop der Villa Albani zu nennen.

Ein besondrer Ausdruck des hohen Kunstsinnes dieser Zeit sind die Reliefs griechischer Grabdenkmale, von welchen schon früher eine grosse Anzahl in den öffentlichen und Privatsammlungen Europa's vorhanden waren,[1] bis kürzlich durch planmässige Ausgrabungen zu Athen vor dem Dipylon ein ganzer ausgedehnter Friedhof ans Licht gezogen wurde.[2] Wie schon früher beim Denkmal des Aristion (S. 135), trifft man auch jetzt oft nur die einfache Darstellung des Verstorbenen, so des Aristonantes als geharnischten Kriegers, so des zu Ross dargestellten Dexileos, der 394 im korinthischen Kriege gefallen war und mit dessen Denkmal die Reihe dieser Gräber wie es scheint beginnt. Bisweilen ist es eine Familienscene, wie auf dem Grabmal des Agathon, oder auf dem edlen Grabstein der Hegeso, welcher die Herrin sitzend mit einem Schmuckkästchen darstellt, das eine Dienerin ihr bringt. Von leiser Wehmuth überhaucht sind die Abschieds-

[1] Die kais. Akad. der Wissenschaften zu Wien bereitet eine umfassende Publikation sämmtlicher griechischer Grabreliefs vor.

[2] *Carl Curtius*, der attische Friedhof vor dem Dpiylon, in der Archäolog. Zeitung, Bd. XXIX, Jahrg. 1872. Vgl. *Salinas*, monun. sepolcrali scoperti presso la chiesa della S. Trinità. Torino 1863.

scenen, wie auf den schönen Denkmalen der Mika, der Hilara, der Archippe. Immer werden wir durch die edle Gelassenheit, die wie ein Hauch feinster Sitte diese Darstellungen durchdringt und die Wirklichkeit nur im Lichte idealer Verklärung erscheinen lässt, innig bewegt. Gerade weil diese Werke sicherlich nicht von den Händen namhafter Künstler herrühren, sondern als Produkte einer mehr handwerklichen Thätigkeit aufzufassen sind, bezeugen sie aufs Neue die Tiefe und Kraft attischer Kunst. Ihr Styl entspricht der weichen, eleganten, immer noch in der Ausdrucksweise massvollen Plastik, welche die jüngere attische Schule des 4. Jahrhunderts charakterisirt.

Die vierte Epoche,

welche den beiden Perioden höchster Blüthe folgt, umfasst die Zeit nach Alexanders Tode und findet ihr Ende mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer. Alexanders Herrschaft hatte das vielgestaltige individuelle Leben der griechischen Stämme gebrochen, dafür aber den Einfluss hellenischen Wesens weit über die Grenzen Griechenlands, bis tief in den Orient hinein verbreitet. Was dadurch an Ausdehnung gewonnen wurde, ging an Innerlichkeit, an Reinheit und Selbständigkeit verloren. Der hellenische Geist nahm, indem er sich über den Osten ausbreitete, vielfach die Einflüsse des Orients in sich auf und büsste dadurch mehr und mehr an seiner eigenthümlichen Energie ein. Auch das Schicksal der bildenden Kunst ward dadurch umgewandelt. In den zerfallenen und zerrissenen hellenischen Freistaaten fand sie kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten, deren Luxus und Prunk in ihr die Richtung auf glänzende Scheinbarkeit, auf äusseren Effekt, auf virtuosenhafte Behandlung fördern mussten. Dennoch hat auch jetzt die griechische Plastik noch eine solche Lebenskraft, dass es ihr möglich wird, den bereits von ihr erschöpften Darstellungsgebieten noch neue hinzuzufügen und Werke zu schaffen, welche lange Zeit einstimmig für die höchsten Leistungen der hellenischen Plastik gehalten worden sind. Der Grundcharakter derselben ist ein bis zum Pathologischen gesteigerter Affekt, welcher durch bravourmässigen Vortrag und eine stark ins Malerische hinüberschweifende Composition zum Ausdruck kommt. Von den griechischen Freistaaten war es hauptsächlich Rhodos, und von den neuen Fürstenhöfen ausschliesslich Pergamos, wo die Kunst dieser Epoche eine bedeutende Blüthe erlebt hat.

Die Schule von Rhodos erscheint dadurch als Fortbildung der peloponnesischen, dass wir *Chares*, einen Schüler des Lysippos, an ihrer Spitze finden. Die eherne Kolossalstatue des Sonnengottes, welche 105 römische Fuss mass und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die grösste Statue des Alterthums. Wie gross die Vorliebe für Kolossalbildungen und damit zugleich die Neigung zu effektvoller Behandlung war, erkennen wir aus dem Bericht, dass ausserdem noch hundert andre Kolossalstatuen auf Rhodos errichtet wurden. In andrer Weise sprach sich derselbe Sinn bei einer Statue des seine Raserei bereuenden Athamas, einem Werke des *Aristonidas*, aus, wo dem Erz angeblich Eisen beigemischt war, um die Schamröthe zum Ausdruck zu bringen. Das berühmteste Werk der rhodischen Schule ist die von *Agesandros*, *Athenodoros* und *Polydoros* gefertigte Gruppe des Laokoon, die im Jahre 1506 in Rom gefunden, ein vielbewundertes Hauptwerk der vatikanischen Sammlung ist. (Fig. 169). Plinius erzählt, dass diese Gruppe im Palaste des Titus stand, und aus einem dunklen Ausdruck dieser Stelle hat man, wie uns scheint, mit Unrecht geschlossen, dass das Werk erst für den Palast des Titus gearbeitet worden sei. Laokoon war bekanntlich ein Priester des Apollo und wurde, weil er gegen den Gott gefrevelt hatte, sammt seinen beiden Söhnen,

als er dem Poseidon ein Opfer bringen sollte, durch zwei von Apollo gesandte Schlangen am Altare getödtet. Mit wunderbarer Kunst ist diess furchtbare Ereigniss in seinem ganzen Umfang dargestellt und aus drei verschiedenen Scenen eine innig verbundene, streng zusammenhängende Gruppe gebildet, die in meisterhaftem Aufbau sich gipfelt und den einen Moment des höchsten Leidens und Entsetzens unvergleichlich ergreifend vorführt. Die beiden Schlangen haben im Nu die drei Gestalten unlöslich und unentrinnbar umwunden. Machtlos ist Laokoon gegen den Altar gedrängt, an dessen Fuss der jüngere Sohn eben unter dem scharfen Biss der Schlange mit einem letzten Seufzer sein Leben aushaucht. Der Vater ist unvermögend ihm beizustehen, denn eben trifft ihn selbst der tödtliche Biss der zweiten Schlange in die Seite, so dass er in krankhaftem Schmerzgefühl zuckend sich aufbäumt und die gewaltsam vorgedrängte Brust rechtshin wendet. Ueber-

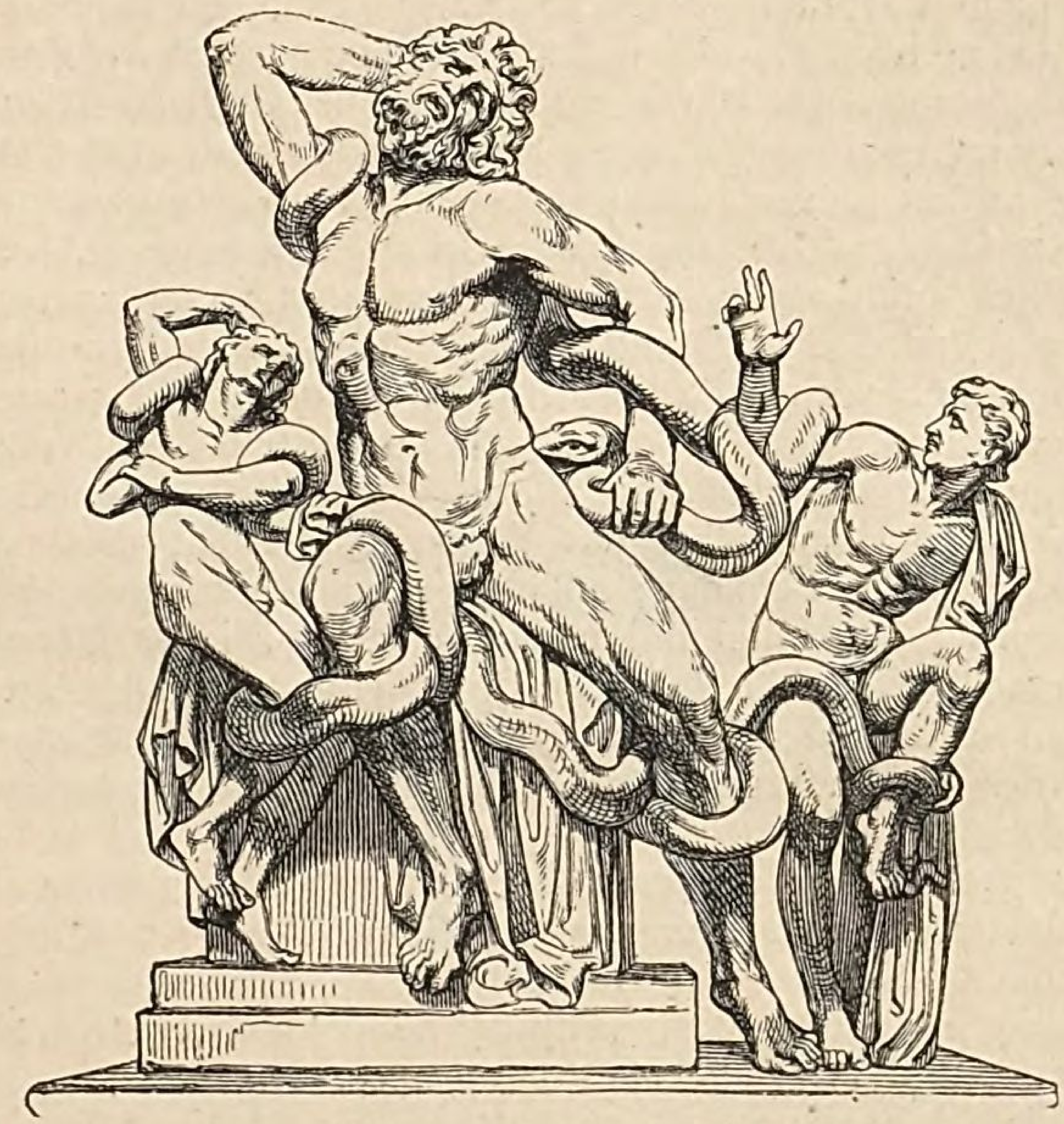


Fig. 169. Gruppe des Laokoon. Vatikan.

wältigt vom Todesschmerz stösst er, den Kopf hintenüberwerfend, einen Schrei aus, während die rechte Hand mit erschütternder Wahrheit des Ausdrucks nach dem Hinterkopfe greift, [1] und die Linke in krampfhaft unbewusstem Griff das Thier zu entfernen strebt. Entsetzt blickt der ältere Sohn, zu seiner Linken, zum Vater auf, indem er mit der einen Hand vergeblich den emporgehobenen linken Fuss von der Umstrickung der Schlange zu befreien sucht, deren Wuth auch er sogleich zum Opfer fallen wird. Alles dies drängt sich in einen einzigen, mit furchtbarer Wahrheit versteinerten Moment zusammen; das ganze Pathos concentrirt sich in der gewaltigen Gestalt des Vaters, die ganze Behandlung verstärkt in ihrer übertrieben scharfen effektvollen Weise den Ausdruck höchsten Entsetzens. Aber wir sehen hier nichts als ein rein physisches Leiden, der Eindruck ist ein bloss pathologischer, weil keine sittliche Idee, kein tragischer Conflikt, keine Andeutung von

[1] Wir haben in unsrer Abbildung die zu vermuthende ursprüngliche Haltung der Hand wiederherstellen lassen.

Schuld und Sühne uns entgegentritt, und darin liegt die Schranke, darin auch der Gegensatz gegen eine Niobe und andre Werke früherer Zeit. Gleichwohl ist und bleibt die Composition wie die Ausführung meisterhaft und bewundernswürdig.

Von ganz ähnlicher Richtung, in ganz gleichem Sinn entworfen und nicht minder kunstvoll durchgeführt ist ein anderes, derselben Zeit und Schule angehöriges bedeutendes Werk, in welchem wir die kolossalste Gruppe des Alterthums besitzen: die von *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles gearbeitete Gruppe des sogenannten Farnesischen Stieres.[1] Nach dem Bericht des Plinius befand sie sich zu Rom im Privatbesitz des Asinius Pollio. Im 16. Jahrhundert ward sie in den Thermen des Caracalla aufgedeckt und gehört jetzt dem Museum zu Neapel an. Obwohl stark restaurirt, zeigt sie in allem Wesentlichen unleugbar den Charakter dieser Epoche. Der gewaltigen Composition liegt eine Lokalsage zu Grunde, nach welcher Zethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualvollster Weise gepeinigt worden war, die letztere an einen Stier banden und von ihm zu Tode schleifen liessen, während sie dieselbe furchtbare Rache kurz vorher für die Antiope bestimmt hatte. Wir sehen die beiden herrlichen Jünglingsgestalten in gewaltiger Kraftanstrengung den hoch sich aufbäumenden Stier bei den Hörnern ergreifen, um die hilflos hingesunkene Dirke daran zu befestigen. Vergebens umfasst sie in verzweifelnder Todesangst das Bein des Amphiom, vergebens erhebt sie flehend den Blick und den wie zur Abwehr ausgestreckten rechten Arm: im nächsten Augenblick wird das rasende Thier, losgelassen, die üppige Schönheit des blühenden, nur halb verhüllten Weibes in qualvollen Tod reissen. Ruhig steht Antiope im Hintergrunde, eine vollendet schöne Gestalt, der Vollstreckung ihrer Rache gewiss. Ein sitzender Hirt und allerlei Gethier, in freiem Styl an der Basis ausgemeisselt, bezeichnen das Lokal des Vorganges. Auch dieses Werk leidet an demselben Mangel, wie der Laokoon; auch hier fehlt der Ausdruck einer sittlichen Idee, auch hier wird unser Mitgefühl nur durch körperliches Handeln und Leiden erregt; aber an machtvoller Kühnheit der Composition, an allseitiger Durchbildung und harmonischem Aufbau der Gruppe, an gründlicher Kenntniss und glänzender Meisterschaft in der Behandlung der Körper steht das grossartige Werk hinter jenem kaum zurück.

Die zweite grosse Schule dieser Epoche, die Pergamenische, scheint sich hauptsächlich durch Darstellungen der Schlachten der Könige Attalos und Eumenes gegen die Gallier (c. 240 v. Chr.), deren Schwärme damals Kleinasien überfielen, ausgezeichnet zu haben. Plinius nennt mehrere Künstler, die dabei thätig gewesen sind, und zwar die Meister *Isigonos, Phyromachos, Stratonikos* und *Antigonos.* Auf die Akropolis zu Athen hatte König Attalos zum Andenken seines grossen Sieges über die Barbaren vier Gruppen von Statuen gestiftet, welche ausser der durch ihn gewonnenen Gallierschlacht den Sieg der Götter über die Giganten, des Theseus über die Amazonen, der Athener bei Marathon über die Perser schilderten. Nach der schon in alter Zeit bei den Griechen beliebten Sitte waren also für das jüngste Ereigniss Parallelen aus Geschichte, Sage und Mythos gewählt worden. Neuerdings hat man auf der Akropolis an der südlichen Mauer die fünfzig Fuss lange und sechzehn Fuss tiefe Basis entdeckt, welche dieses grosse plastische Denkmal getragen hat. Wichtiger noch ist die Auffindung einer Anzahl einzelner Figuren, welche, jetzt in verschiedene Museen zerstreut, offenbar zu dem attalischen Weihgeschenk gehört haben. Vier davon finden sich im Museum zu Neapel, drei im Dogenpalast zu Venedig, eine im Louvre, eine andere im Vatican, und eine zehnte endlich ist in den Besitz des Juweliers Castellani in Rom gelangt. Am interessantesten unter diesen sind die venezianischen, weil in ihnen Gallier mit der ganzen Schärfe ethnographischer Charakteristik dargestellt sind. Allem Anscheine nach hat aber auch die Hauptstadt Pergamos ähnliche Denkzeichen des

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 19 (V.-A. Taf. 10) Fig. 5.

Gallierkrieges aufzuweisen gehabt, von deren Zusammenstellung wir zwar nichts wissen, deren Charakter und Bedeutung aber uns vorzüglich in der Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum vor Augen steht. (Fig. 170). Ohne Zweifel ist es ein Gallier, der beim übermächtigen Herannahen der Feinde, um schimpflicher Knechtschaft zu entgehen, sich in sein Schwert gestürzt hat. Todesmatt ist er auf seinem grossen Schilde zusammengebrochen; nur mit Mühe hält ihn noch der aufgestützte rechte Arm vor völligem Sinken. Aber aus der tiefen Wunde unter der Brust strömt mit dem Blute das Leben hin, schwer beugt sich der breite Kopf vorn über, Todesschatten umfloren schon seinen Blick, schmerzvoll zieht sich die Stirn zusammen, und zu einem letzten Seufzer öffnen sich die Lippen. Schwerlich gibt es eine andere Statue, in der die bittere Nothwendigkeit des Sterbens so erschütternd wahr zum Ausdruck kommt; um so erschütternder, je kraftvoller dieser rüstige Körper ist, je weniger irgend ein ideeller Ausdruck oder eine harmonisch schöne Bildung der Gestalt den Eindruck mildert. Denn mit der feinsten Berechnung ist in der Behandlung des Körpers, in der derben, selbst schwieligen Textur der Haut, in der Herbigkeit des Formengefüges, in dem struppigen Haar und dem entschiedenen Racentypus des Kopfes der Charakter des

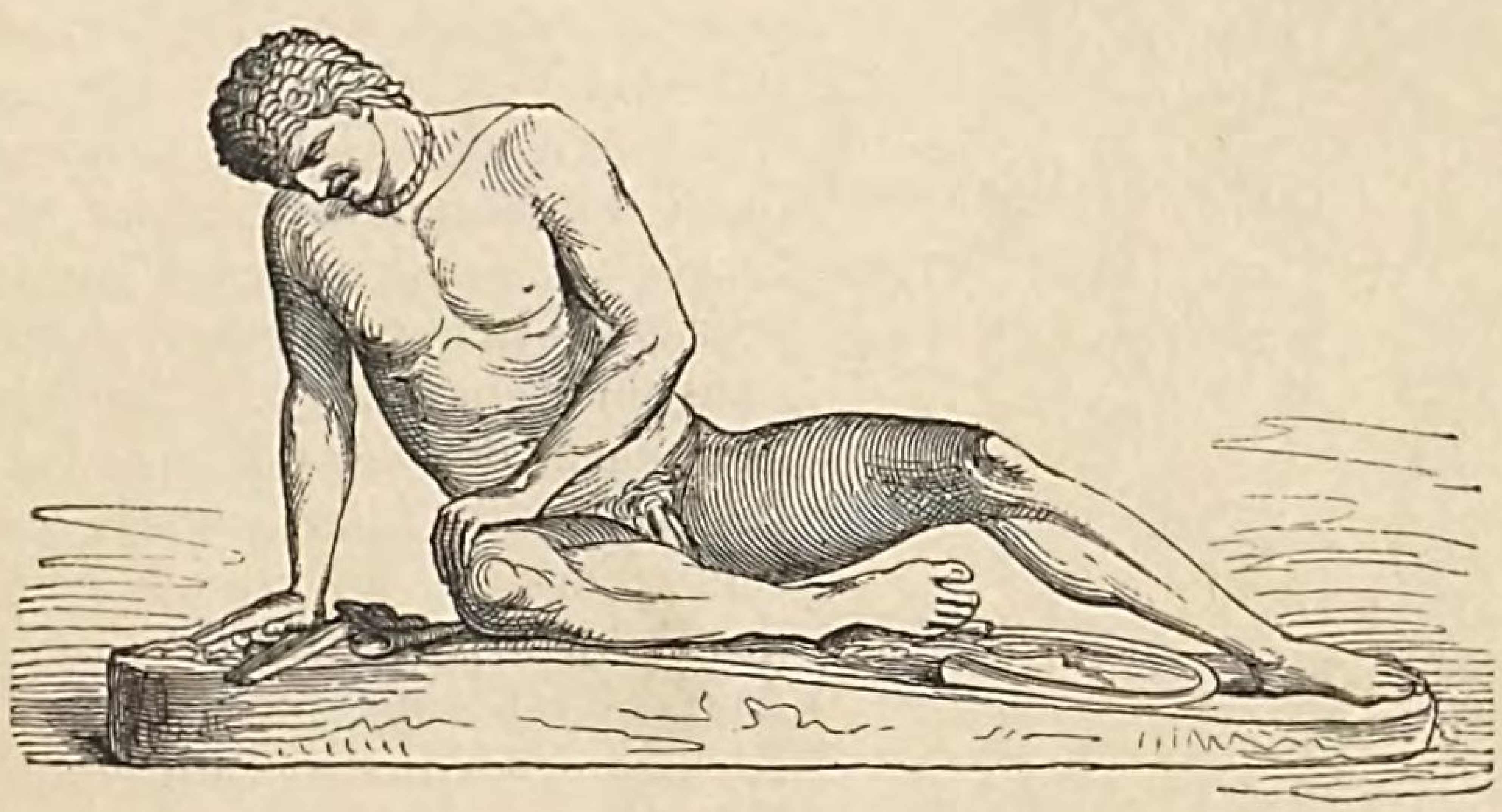


Fig. 170. Der sterbende Gallier. Capitol.

Barbaren im Gegensatz zu dem fein und harmonisch durchgebildeten Griechen ausgeprägt. Welch eine Kluft liegt zwischen jenen Perserdarstellungen der marathonischen Zeit in ihrer allgemeinen Idealistik und der scharf individualisirten, durch und durch historischen Bestimmtheit dieser Gallierstatue. Völlig verwandt in Anlage, Material und Ausführung ist die Marmorgruppe eines Galliers, der seinem Weibe und dann sich selbst den Tod gibt, als »Arria und Pätus« in der Villa Ludovisi zu Rom befindlich.[1] Hier ist eine ähnliche Scene, nur in andrem Momente vorgeführt, nur bewegter durch ein höheres Pathos und den Ausdruck momentaner Leidenschaft. Der Gallier hat eben seinem Weibe den Todesstoss versetzt, so dass sie entseelt zu seinen Füssen zusammenbricht, nur an ihrem linken Arme noch von seiner Hand gehalten. In stürmischer Erregung, als ob es gälte, einem schon dicht herandrängenden Feinde den letzten Moment abzugewinnen, senkt der trotzige Krieger mit hoch erhobener Rechten sein kurzes Schlachtschwert mit gewaltigem Stoss in seine Brust. In scharfer Individualistik und Naturwahrheit der Körper steht dies Werk dem vorher genannten gleich.

So reich war aber immer noch die schöpferische Kraft des griechischen Geistes selbst in dieser späten Zeit, dass sie im Stande war, eines der berühmtesten

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 19 (V.-A. Taf. 10) Fig. 8.

Werke des Alterthums hervorzurufen, dessen Erklärung lange Zeit vergeblich gesucht und erst neuerdings durch einen glücklichen Zufall gefunden worden ist: den Apollo vom Belvedere im Vatican oder richtiger das Original, welches dieser wie anderen Nachbildungen zu Grunde lag. (Fig. 171.) Der Gott ist leicht vorschreitend dargestellt, der männlich schöne Körper nackt, nur über die linke Schulter fällt die leichte Chlamys auf den Arm herab, von dem man früher annahm, dass er den Bogen gehalten habe. Der seitwärts gewendete Kopf ist kühn emporgeworfen, das leuchtende Auge scheint die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles zu verfolgen, und ein aufgeregtes, leidenschaftliches Leben zuckt um den stolz geöffneten Mund und athmet aus den weit geöffneten Nüstern der Nase. So mochte man sich den Gott des Lichtes vorstellen, wenn er eben das todtbringende Geschoss auf den Drachen Python abgeschickt hat, und seine göttliche Schönheit noch durchbebt wird von dem erhabenen Zorn, der seine Seele erfüllte. Es ist etwas wundersam Ergreifendes, Kühnes, Momentanes in dem Eindruck, und so sehr auch die rhythmische Harmonie der Formen, der edle Schwung der Linien, der Adel der ganzen Körperbildung die unvergängliche Schönheit des Gottes bezeugen, so wird doch der Beschauer immer wieder von dem bewegten Ausdruck des Kopfes, von dem feurigen Leben dieser stolzen Züge am meisten hingerissen. Treffend bezeichnet Schnaase den Apoll als das geistreichste Bildwerk des Alterthumes, und darin sind seine Vorzüge, aber auch seine Schranken, das Subjective der Auffassung, charakterisirt. Auch lässt sich nicht leugnen, dass die Absicht des Künstlers auf einen momentanen Effekt, auf das Ueberraschende, Frappante hinausgeht, und wenngleich die geradezu theatralische Wirkung durch die sehr schlecht restaurirten Hände mit ihrer gespreizten Haltung herbeigeführt wird, so ist doch auch ohne diesen entstellenden Zusatz immer noch eine Hinneigung zu dieser Richtung vorhanden. Gefunden wurde der Apoll in Porto d'Anzo, dem alten Antium, das ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren war. Ohne dadurch ohne Weiteres seine Entstehung jener Zeit zuweisen zu wollen, finden wir doch im ganzen Charakter des Werkes Gründe genug, um es dieser Epoche zuzuschreiben. Dass es aber nur die Copie eines griechischen Originales sei, ist erst durch die Entdeckung anderer Nachbildungen, die auf dasselbe Werk zurückzuführen sind, erwiesen worden. Von diesen ist die wichtigste eine Bronzestatuette im Besitz des Grafen Sergei Stroganoff zu Petersburg, 1792 zu Paramythia bei Janina gefunden. Sie gibt genau dieselbe Stellung und Bewegung des Gottes, aber sie zeigt, dass er in der abgebrochenen und falsch ergänzten Linken nicht den Bogen, sondern die Aegis mit dem Medusenhaupte hielt, die er einem Feinde entgegenstreckt. So lässt Homer ihn die Achäer mit der von Zeus geliehenen Aegis in die Flucht schlagen. So stellt Sophokles im König Oedipus ihn dem pestbringenden Ares gegenüber. Für die völlige Erklärung der Statue fand man aber den Anlass wieder in den Gallierkämpfen, und zwar in jenem Einfall, welchen die Gallier unter Brennus im Jahre

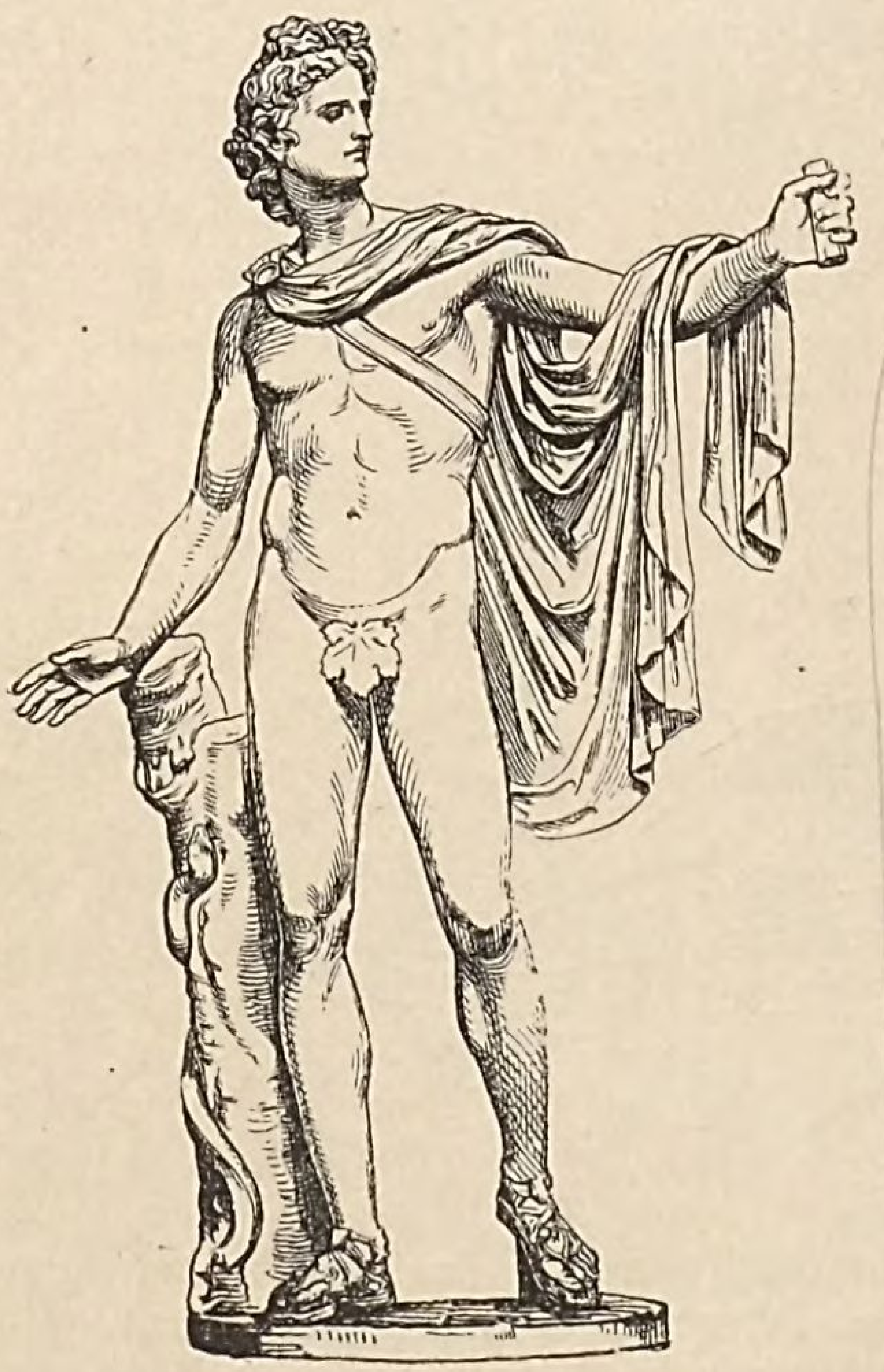


Fig. 171. Apollo vom Belvedere.

280 v. Chr. in Griechenland machten, dessen nächstes Ziel die Plünderung des Tempels zu Delphi war. Da warfen sich die Aetoler mit ihren Verbündeten dem Feinde entgegen und brachten ihm eine entscheidende Niederlage bei. Die fromme Sage aber berichtete, Apollo selbst sei im Sturm und Hagelwetter mit Blitz und Donner seinen Vertheidigern zu Hülfe gekommen, und seine leuchtende Gestalt habe die Feinde in panischem Entsetzen in die Flucht gejagt. Zur Feier des Sieges wurde ein Errettungsfest gestiftet, und die Aetoler sowohl wie die mit ihnen verbündeten Paträer errichteten dem Gotte Statuen. Ohne Zweifel geht auf eins von diesen Werken sowohl der Stroganoff'sche Apollo als der vom Belvedere zurück, sowie auch der schöne Marmorkopf, der aus Steinhäuser's Besitz in das Museum zu Basel übergegangen ist. Bewundernswürdig bleibt die Kraft des griechischen Genius, der in dieser Spätzeit noch ein Werk so hochidealen Gehaltes zu schaffen vermochte.

c. Münzen und geschnittene Steine.

Das griechische Leben war so innig vom Hauche der Kunst durchdrungen, dass es in allen seinen Bedürfnissen das Gepräge der Schönheit suchte. In sehr bezeichnender Weise finden wir dies bei den Münzen, die indess in Grossgriechenland und Sicilien eine mannigfaltigere und vollendetere Ausbildung erfuhren als im eigentlichen Griechenland. Athen, Argos und Sikyon, in den besten Epochen die Hauptorte der grossen Kunstübung, behalten im Gepräge ihrer Münzen noch lange einen schlichten, streng alterthümlichen Styl bei. In den ältesten Zeiten gebrauchte man die rohe Form des Stabgeldes, bis die Sitte des Münzprägens aus Asien, und zwar zunächst aus Lydien zu den Griechen Kleinasiens und von da zu denen des europäischen Festlandes gelangte. König Pheidon von Argos soll im achten, nach Andern erst im siebenten Jahrhundert auf Aegina die ersten Münzen haben schlagen lassen. Die ältesten griechischen Münzen, die wir kennen, bestehen aus dicken linsenförmigen Silberstücken, welche auf der Vorderseite das rohe Wappenzeichen der Stadt tragen, während die Rückseite nur die viereckige Vertiefung (»quadratum incusum«) zeigt, welche der Schrötling durch den Prägstock erhielt. In Unteritalien und Sicilien dagegen bediente man sich dünner runder Silberplättchen, in welche man die Figur so einprägte, dass sie meistens auf der Rückseite das vertiefte Bild der Vorderseite zeigte. Man nennt diese Münzen »nummi incusi«. Im 4. Jahrhundert zeigt sich eine höhere Entwicklung an den Münzen von Pheneos und Stymphalos in Arkadien, sowie denen der Insel Naxos und Kreta. In Grossgriechenland und Sicilien dagegen erhebt sich schon im 5. Jahrhundert das Münzgepräge zu grösserer Bedeutung und erreicht im folgenden Jahrhundert durch lebensvolle Charakteristik, reiche Mannichfaltigkeit und edle Formvollendung ein hohe Stufe der Ausbildung. Durchweg ist es den griechischen Münzen eigen, die Gestalt der hauptsächlich verehrten Lokalgottheit, oder ein derselben zugehöriges Emblem zu zeigen. Erst in der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger werden die Götter durch die Köpfe der Fürsten verdrängt. In Fig. 172 geben wir einige Proben aus den verschiedenen Epochen der griechischen Münzprägekunst. Zu den frühesten und einfachsten, die nur mit einem Emblem bezeichnet sind, gehören (*a*) Aegina mit der Schildkröte, (*b*) Ephesus mit der Biene, (*c*) Böotische Münze mit dem Schild, (*d*) angeblich Athen, mit der alterthümlichen Medusenmaske, (*e*) Athen, mit dem streng gezeichneten Kopf der Pallas und ihrem geweihten Vogel. Die freiere Entwicklung, die sich durch lebendige Composition, edle Zeichnung und zwanglose Raumausfüllung kund gibt, zeigen (*f*) Selinus mit Apollo und Artemis auf ihrem Wagen, andrerseits mit dem Flussgott Selinus neben dem Altar des Asklepios, (*g*) Herakleia mit dem edlen Pallaskopfe und Herakles, den nemeischen Löwen erwürgend; ferner (*h*) Pandosia, (*k*) Platanae mit ihren schönen Heraköpfen und (*i*) Tarent mit dem knieenden Satyr und dem fabelhaften, auf einem Delphin reitenden Taras. Endlich geben (*l*) mit dem Alexanderkopfe und (*m*)

mit dem Kopf Antiochus VII. Euergetes und einer Nachbildung des Athenestandbildes vom Parthenon Anschauungen von Münzen der letzten griechischen Epoche.

Weit reicher und umfassender ist die Fülle künstlerischen Talents, welches die zahlreich erhaltenen geschnittenen Steine bieten. Indess sind hier Werke der früheren Epochen verhältnissmässig selten, und erst die spätere luxuriösere Zeit bringt eine Fülle der zierlichsten Arbeiten, der geistreichsten Compositionen, der interessantesten Gegenstände von Mythe und Sage zur Erscheinung. Im 4. Jahrhundert wird *Pyrgoteles* als berühmtester Meister der Steinschneidekunst genannt; ihm allein gestattete Alexander d. Gr., sein Bildniss zu schneiden. Unter den Nachfolgern Alexanders an den prunkliebenden Höfen des Orients steigerte sich der Luxus in diesem Kunstzweige so weit, dass man sich nicht mehr mit den

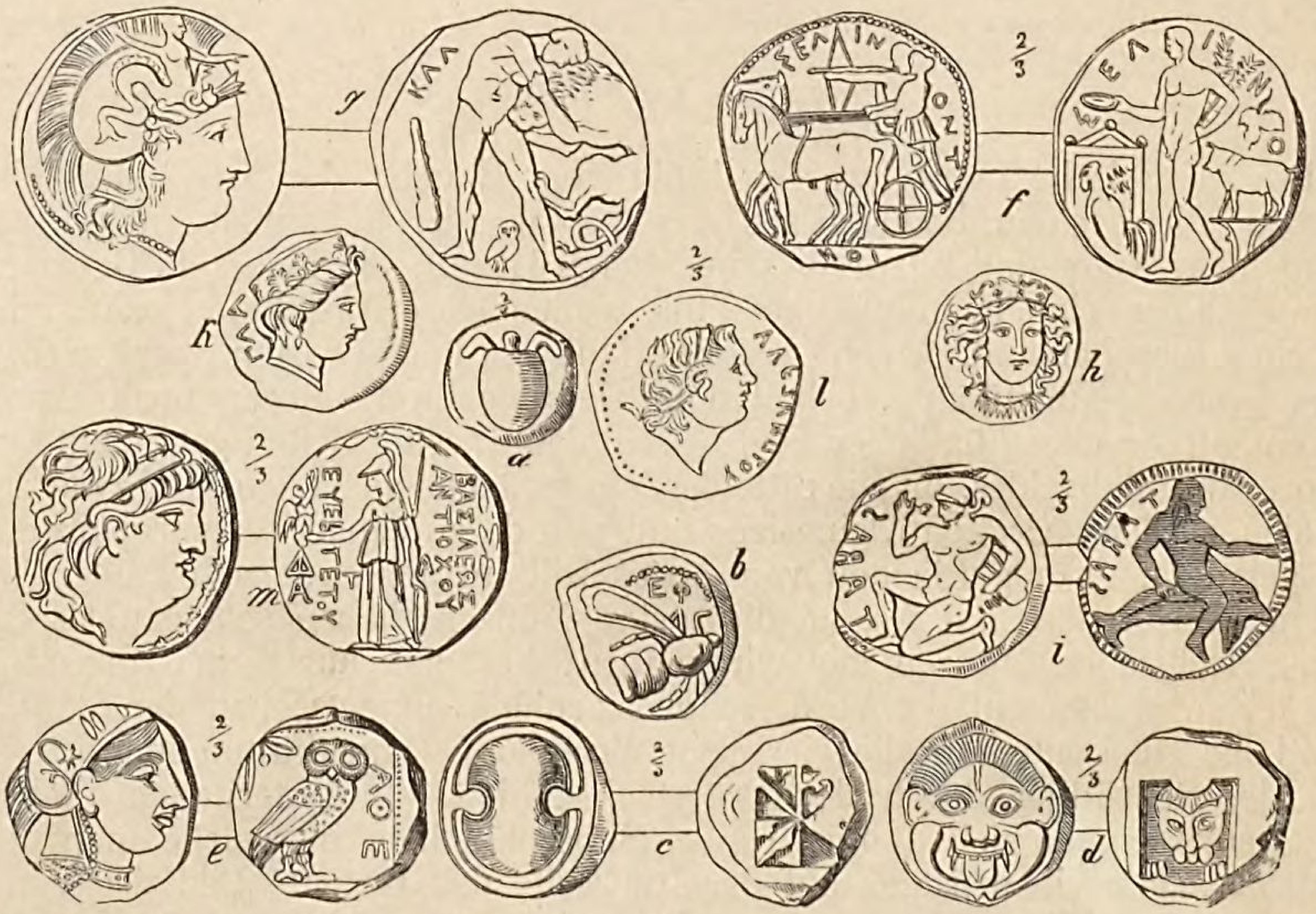


Fig. 172. Proben griechischer Münzen.

Gemmen, den vertieft geschnittenen Steinen begnügte, sondern auch die sogenannten Cameen, erhaben geschnittene Steine erfand. Bei diesen liebte man verschiedenfarbige Edelsteine anzuwenden und die Lagen derselben so geschickt zu benützen, dass das Bild hell von einem dunkleren Grunde sich abhob. Die prachtvollste und grösste dieser Arbeiten ist der im kaiserlichen Kabinet zu Petersburg aufbewahrte Cameo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Euridice darstellt. Ptolemäus den II. sammt seiner Gemahlin enthält ein fast ebenso grosser Cameo in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.

4. Die griechische Malerei.

a. Wesen und Bedeutung.

Weit später als die Plastik begann bei den Griechen die Entwicklung der Malerei.[1] Sie war die jüngere, aber darum nicht die unbedeutendere Kunst.

[1] Für die Geschichte der griechischen Malerei bietet der II. Band der „Geschichte der griechischen Künstler“ von *H. Brunn*, (Stuttgart 1859) die umfassendsten Untersuchungen dar.

Wenn in neuerer Zeit öfter an einem höheren ästhetischen Werth der griechischen Malerei gezweifelt worden ist, so sollten allein die begeisterten Schilderungen der alten Schriftsteller, die übereinstimmenden Nachrichten von der allgemeinen Werthschätzung der Werke der Malerei uns vorsichtig machen und vor absprechenden Urtheilen bewahren.

Freilich ist es schwierig, den Vorstellungen der Alten zu folgen und so gut wie unmöglich, auch nur eine annähernde Anschauung von den hochgepriesenen Malerwerken zu gewinnen, da keins derselben uns erhalten ist, und wir also eigentlich wie der Blinde von der Farbe urtheilen würden. Dennoch ist eine grosse Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche, mit besonnener Erwägung ihrer Stellung zum Ganzen der antiken Kunstübung, uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einerseits die unzähligen gemalten Vasen, die zu Tausenden in allen europäischen Museen angetroffen werden: andrerseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und an anderen Orten aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, dass alle diese Werke theils wie die Vasen Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeit, oder wie die Wandgemälde flüchtige dekorative Arbeiten sind, durchweg also einen unendlichen Abstand von den Schöpfungen der grossen griechischen Meister voraussetzen lassen. Wenn nun gleichwohl die Vasengemälde wenigstens von einer unerschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaunlichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem grossen Geschick für Anordnung und Composition; wenn ferner die bessern unter ihnen von einer unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung, von einem köstlichen Rhythmus der Linien erfüllt sind: so sollte dies allein hinreichen, uns von der künstlerischen Bedeutung jener Schaar untergegangener Meisterwerke, von denen sie nur eine schwache Copie sind, zu durchdringen. Freilich ist in diesen Werken weit weniger ein malerisches als ein plastisches Vermögen ausgedrückt. Einfarbig von einfarbigem Grund sich abhebend, gehen sie nicht über die Bedeutung von Reliefs hinaus, bleiben vielmehr durch den Mangel körperlicher Entwicklung selbst hinter der Wirkung des Reliefs zurück. Anders freilich verhält es sich mit den Wandmalereien, die uns aus dem Alterthum überkommen sind. Obwohl in technischer Hinsicht über den Charakter leichter Dekorationsarbeiten nicht hinausgehend, zeigen sie nicht allein eine feine Harmonie, reiche Abstufung, zarten Schmelz der Farben, sondern lassen oft eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks erkennen, die auf die ergreifende seelenvolle Schönheit der unwiederbringlich verloren gegangenen Meisterwerke einen überraschenden Rückschluss gestatten. Hier ist ein volles, warmes, reiches Leben der Farbe, eine zarte Durchbildung der Formen mittelst Licht und Schatten und fein beobachtetem Helldunkel das künstlerische Prinzip, auf welchem der Geist der Darstellungen beruht. Dennoch erkennen wir leicht, dass wir vom Maassstabe der modernen Malerei entschieden absehen müssen. Wie harmonisch die farbenreichen Gemälde uns auch anmuthen, es fehlt ihnen doch jene eigenthümliche Tiefe, welche nur durch die vollendete malerische Perspektive zu erreichen ist. Sie stehen daher immerhin den Gesetzen des Reliefstyls näher als der freien malerischen Entwicklung und beweisen wieder, dass allem griechischen Kunstschaffen der plastische Charakter unverkennbar aufgeprägt ist.

Den Inhalt der malerischen Darstellungen bildete, wie bei der Plastik, zunächst und vor allem der Göttermythus und die Heroensage. Von Anfang an wurde es aber entscheidend für die Stellung der Malerei, dass ihr die eigentliche Darstellung der Götter, die Ausprägung der höchsten Idealbegriffe von der Plastik vorweg genommen war, und dass diese ältere Schwesterkunst ausschliesslich die Göttergestalten für die Verehrung des Volkes zu schaffen hatte. Ausgeschlossen von der Mitbewerbung um die höchsten Aufgaben der Kunst, musste die Malerei dadurch eine realistischere Stellung erhalten, die denn sehr bald sie auf das breite Feld eigentlichen geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände des Tages hinwies. So kam es, dass die antike Kunst, neben Schilderungen des

heroischen Kreises, Genrebilder, Carikaturen, Stillleben und andere Darstellungen aus niedrigeren Gebieten aufweisen konnte.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannichfaltig, je nach Art und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor Allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden in der Regel auf sorgfältig bereitetem und fein geglättetem Stuck mit einfachen Wasserfarben al fresco ausgeführt; letztere waren auf Holztafeln in tempera, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Erst in der Blüthezeit der antiken Kunst wurde die enkaustische Malerei erfunden, die darin bestand, dass Wachsfarben mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann in die sorgfältig bereitete Fläche eingebrannt wurden. Diese Erfindung hing, wie in der modernen Zeit das Aufkommen der Oelmalerei, mit dem Streben nach realistischer Vollendung, nach weicherer Modellirung, zarterem Schmelz und glänzenderem Gesammteffekt zusammen. Nur zu untergeordneten Zwecken, namentlich für die prachtvollere Ausstattung der Fussböden, trat in der späteren Zeit noch die Mosaikmalerei hinzu, die ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Stiften zusammensetzt.

b. Geschichtliche Entwicklung.[1]

Die Nachrichten der Alten über die ersten Erfindungen, welche die Malerei ins Leben führten, knüpfen sich nicht an mythische, sondern an historisch bestimmte Namen. So soll *Kleanthes* die ersten Schattenrisse gezeichnet und *Telephanes* die Linearzeichnung weiter ausgebildet, *Ekphantos* zuerst die einfarbige (monochrome) Malerei eingeführt, *Eumaros* von Athen zuerst Mann und Frau durch die Färbung unterschieden haben. In den älteren Vasenbildern liegen uns Beweise für den damaligen Zustand der Malerei deutlich vor, und die hellere Färbung der Frauen, die dunklere der Männer gibt uns eine Aufklärung über das, worin das Verdienst des Eumaros bestand. Bald nach diesen ersten Versuchen und Erfindungen tritt ein Meister auf, dessen berühmte Arbeiten die Zeit des Kimon verherrlichen. *Polygnot,* gebürtig von der Insel Thasos, scheint durch Kimon etwa um 462 eine Berufung nach Athen erhalten zu haben, wo er mehrere Prachtbauten mit Gemälden zu schmücken hatte. So malte er mit mehreren Genossen in der »Poikile« genannten Halle Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme Troja's und die Schlacht von Marathon. Im Tempel der Dioskuren führte er mit einem andern athenischen Meister, Namens *Mikon,* Darstellungen der Heroensage aus; ebenso hatte er Theil an den Gemälden im Tempel des Theseus, in der Pinakothek der Propyläen und in der Vorhalle des Athenetempels zu Platää. Den höchsten Ruhm genossen aber seine in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen über und unter einander hatte er die Einnahme Ilions und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt geschildert. Es waren colorirte Umrisszeichnungen auf farbigem Grunde, ohne Schatten und Modellirung, nur in vier Farben ausgeführt, ohne alle Perspektive, in einfacher Reliefdarstellung angelegt. Und doch bei dieser strengen Einfachheit der Behandlung rühmte man an ihnen die klare rhythmische Composition, die Feinheit der Zeichnung, das Ausdrucksvolle der Gestalten, den Adel der Formen. Wenn ferner die Augenbrauen der Kassandra gerühmt werden; wenn von der Polyxena gesagt wird, in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze troische Krieg; wenn endlich dem Polygnot vor allen Andern »Ethos« zugesprochen wird: so dürfen wir von dem mächtigen Ausdruck und der geistigen Bedeutung seiner Werke überzeugt sein. Wir sehen also in dieser Epoche die Malerei zu grossen monumentalen Zwecken verwendet, streng und einfach auf die Darstellung heroischer Begebenheiten, auf das

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 20. 21. 22. (V.-A. Taf. 11.)

Geistige, Gedankenvolle in ihnen gerichtet, dagegen einer vollendeteren, realistischeren Durchbildung noch fern, mehr auf das einfach Grossartige, Würdige und Feierliche, als auf Lieblichkeit und Mannichfaltigkeit zielend. In der schlichten Strenge der Behandlung erscheint sie demnach den Werken der frühmittelalterlich christlichen Kunst verwandt, in der feinen Ausprägung der Formen und in der Schilderung mannichfachen Gemüthsausdrucks ihr jedoch unstreitig überlegen.

Eine weitere Entwicklung hatte die Malerei zunächst in formeller und technischer Hinsicht zu durchlaufen. Die attische Schule setzte in dieser Richtung im weiteren Verlauf des 5. Jahrhunderts jene Bestrebungen fort. In *Agatharchos,* der für die Dekorationen der Theater und ähnliche Zwecke des Privatlebens beschäftigt war, trat das Streben nach illusorischem Effekt, nach perspektivischer Wirkung hervor. Wichtiger aber war die Thätigkeit des *Apollodoros,* der zuerst eine mehr malerische Haltung, eine kräftigere Modellirung der Gestalten durch Beobachtung von Licht und Schatten einführte und davon auch den Namen des Schattenmalers erhielt.

Nach dem peloponnesischen Kriege zieht sich die Malerei eine Zeit lang aus Attika zurück, um in den kleinasiatischen Städten, namentlich in Ephesus, einen weiteren bedeutenden Fortschritt zu thun. Das Verdienst dieser ionischen Schule beruht hauptsächlich auf einer reicheren und feineren Ausbildung der Farbe, auf vollendeter Modellirung und der Erreichung einer völlig realen Illusion. Gleich der Plastik erhielt auch die Malerei in dieser Zeit mehr die Richtung auf das Leben, auf die Befriedigung profaner und privater Bedürfnisse, und an die Stelle der früheren monumentalen Wandmalerei trat jetzt mehr und mehr die Tafelmalerei. Für das Streben nach täuschender Wirklichkeit geben manche Künstleranekdoten Zeugniss, so jene bekannte Geschichte von dem Wettstreit der beiden Hauptmeister dieser Schule, des Zeuxis und Parrhasios, von denen der erste Trauben gemalt hatte, nach welchen die Vögel pickten, der andere aber durch einen darüber gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst zu täuschen wusste.

Zeuxis aus Heraklea, wahrscheinlich in Grossgriechenland gebürtig, war in seiner spätern Lebenszeit in Ephesus thätig. Nicht bloss zarte Anmuth und weibliche Grazie lebte in seinen Bildern, wie in jener Helena, für welche die Krotoniaten ihm die schönsten und edelsten Jungfrauen der Stadt als Modelle gestattet hatten, und in der Penelope, in welcher man die Sittsamkeit selbst zu sehen glaubte; sondern auch der lebendige Ausdruck prägnanter und überraschender Situation, wie in der von Lucian beschriebenen Centaurenfamilie, gelang ihm vortrefflich. Das erkennen wir auch in der Nachricht, dass er vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib gestorben sei. Im Wetteifer mit ihm entfaltete der Ephesier *Parrhasios* seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des Plinius zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntniss der Künstler in den Umrissen die Palme davon. Eine feinere Durchbildung der Form, eine scharfe Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe und meisterhafte Ausprägung des psychologischen Ausdrucks scheinen ihm eigen gewesen zu sein. Letzteres erkennt man deutlich an den Berichten der Alten über ein Bild, in welchem er alle widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters ausgeprägt hatte. In einem anderen Bilde hatte er zwei Knaben gemalt, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfältigkeit des Knabenalters aussprach. Unter den Scenen heroischen Lebens werden mehrere, wie der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus, und der jammernde Philoktet auf Lemnos genannt, die in der Wahl des Gegenstandes schon die Hinneigung zur Darstellung bewegter Gemüthszustände bekunden.

Zu den berühmteren Zeitgenossen jener beiden Meister zählt *Timanthes*, der zwar nicht der ionischen Schule angehört, aber unter anderem einst in Samos einen Wettstreit mit Parrhasios einging. Von ihm wird besonders die Kraft der

Erfindung gerühmt, sowie Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung. Vielbewundert war sein Gemälde des Opfers der Iphigenia, in welchem er den Ausdruck theilnehmender Trauer und Klage meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte. In einem pompejanischen Wandgemälde scheint eine wenngleich im Einzelnen abweichende und in der Ausführung geringe Nachbildung dieses Werkes erhalten.

Wie in der Plastik der attischen Schule die peloponnesische, so ist in der Malerei der ionischen die Schule von Sikyon entgegengesetzt. Eine schärfere wissenschaftliche Ausbildung, eine höchst bestimmte charakteristische Zeichnung und ein ernstes wirksames Colorit scheinen ihr eigenthümlich gewesen zu sein. An ihrer Spitze steht *Eupompos*, von dem ein Sieger im gymnischen Wettkampfe bekannt war. Sein Schüler *Pamphilos* scheint besonders durch wissenschaftliche Studien die Malerei tiefer begründet zu haben und ein gesuchter Lehrer gewesen zu sein. Von *Melanthios* wird die Anordnung der Bilder, von *Pausias* die Kunst

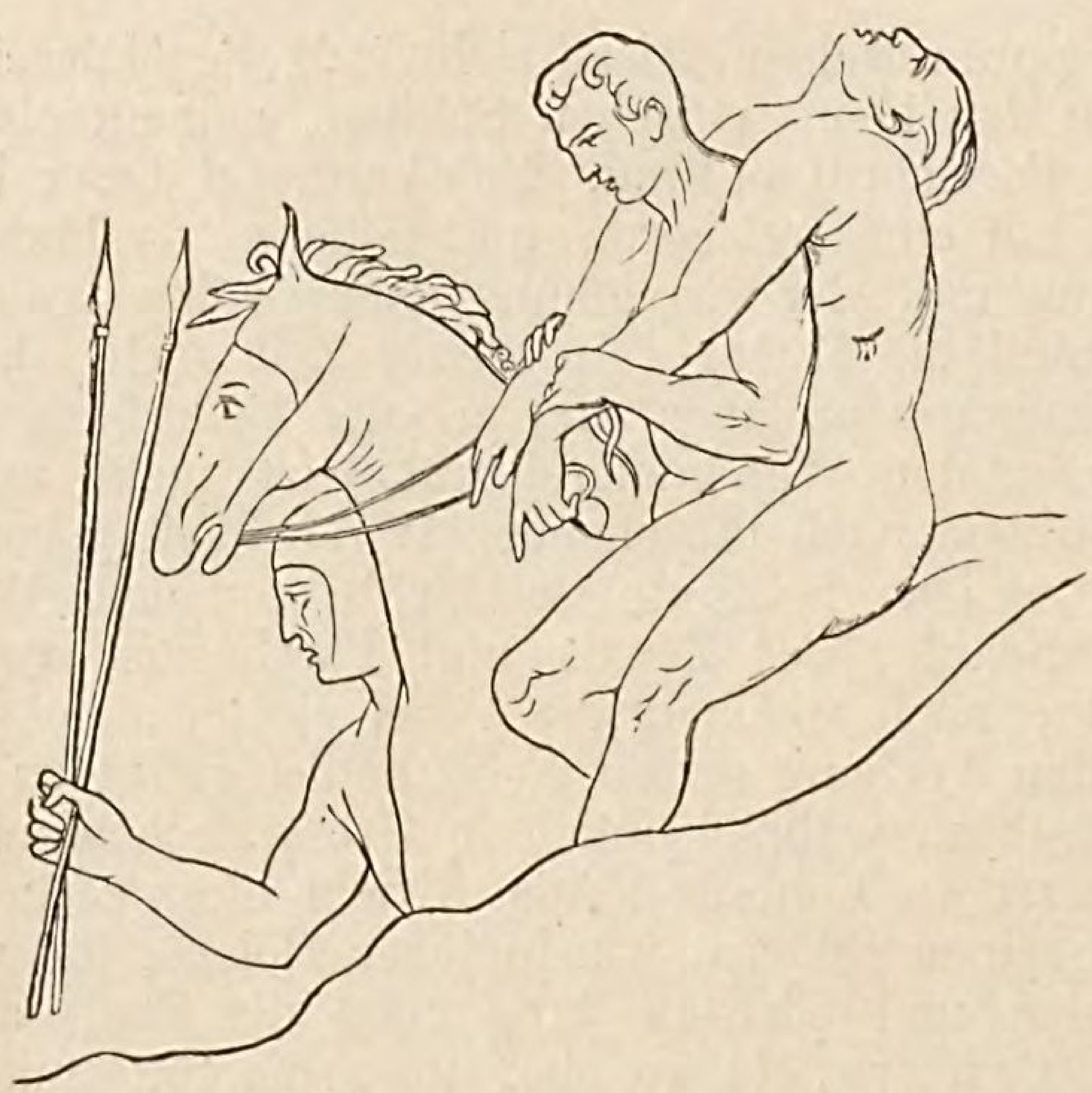


Fig. 173. Wandgemälde von Pästum.

der Verkürzungen und der Bemalung gewölbter Decken, sowie die besonders feine Ausbildung der enkaustischen Technik gerühmt.

Den höchsten Gipfel erreichte die griechische Malerei durch den grossen *Apelles*, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. lebte und die Vorzüge der ionischen und sikyonischen Schule zu vereinigen wusste. Er scheint, ein antiker Rafael, seinen Werken eine vollendete Anmuth, jenen zarten Hauch der Schönheit verliehen zu haben, der nur aus der Verbindung der feinsten Formengebung mit zartem Schmelz des Colorits und edler seelenvoller Auffassung entspringt. Maassvolle Harmonie bildete den hinreissenden Zauber seiner Werke. Das berühmteste unter diesen war Aphrodite, welche aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres ausdrückt. Ursprünglich für den Asklepiostempel auf Kos gemalt, wurde sie von Augustus, der den Koern dafür hundert Talente an den Abgaben nachliess, nach Rom geführt und im Tempel des Cäsar aufgestellt. Als das Bild später Schaden gelitten hatte, wollte kein Künstler es wagen, die Restauration auszuführen. Ein anderes Gemälde stellte die Verläumdung dar. Ausserdem malte er Götter und Heroenbilder und endlich mehrfache Porträts Alexanders, der von Niemand als von Apelles gemalt sein wollte. Mit dem Blitz in der Hand hatte dieser den grossen König

für den Artemistempel zu Ephesos gemalt, und so gewaltig war der Eindruck des Bildes, dass der König im Hinblick auf dasselbe sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles.

Unter den Zeitgenossen des Apelles war *Protogenes* so ausgezeichnet, dass selbst ein Apelles wie versteinert vor Bewunderung ein von ihm gemaltes Bild des Ialysos anschaute. Vorzüglich war auch *Aëtion,* von dem die Darstellung Alexanders mit der Roxane hochgepriesen wurde. Hohen Ruhm genoss ferner *Antiphilos,* der freilich ein derberes niedrigeres Genre, Carikaturen, Lichteffekte, Scenen aus dem Alltagsleben mit Vorliebe und in grosser Leichtigkeit der Auffassung gemalt hat; endlich *Theon,* der durch höchst effektvoll dargestellte Handlungen voll Leben und Bewegung sich auszeichnete.



Fig. 174. Medea. Wandgemälde von Pompeji.

Einige Reste aus dieser Epoche sind in den Grabkammern zu Pästum aufgefunden worden, darunter Scenen von edelster Schönheit und tiefem Ausdruck der Empfindung. So die Darstellung eines Jünglings, der seinen verwundeten Gefährten zu Ross aus der Schlacht führt; jetzt im Museum zu Neapel befindlich (Fig. 173).

In der Epoche nach Alexander drang in die Malerei immer mehr ein Streben nach Naturalismus, das sich mit der Vorliebe für Darstellungen des niederen Lebens, für Genrebilder und Stillleben verband. Nach den Berichten der Alten dürfen wir annehmen, dass auch dieses Gebiet der Malerei, die sogenannte Rhyparographie, zu grosser Vollendung ausgebildet wurde. Den höchsten Ruhm erlangte in dieser Gattung *Piraïkos,* dessen Barbier- und Schusterbuden, Stillleben und dergleichen niedrige, aber mit grosser Feinheit ausgeführte Bildchen, wie Plinius sagt, theurer bezahlt wurden, als die grössten Bilder von vielen andern Meistern.

Doch gab es auch jetzt noch Maler, die in einem höheren Gebiet Ausgezeichnetes leisteten, und unter ihnen erscheint *Timomachos* als der letzte hervorragende Künstler. Man kannte von ihm einen Aias und die Medea, welche von Cäsar für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurden; ferner eine Iphigenia in Tauris, die im Begriffe, den Bruder zu opfern, vom Kampfe widerstreitender Empfindungen erfüllt ist. Noch entschiedener muss diese leidenschaftliche Bewegung des Innern sich in der Medea ausgesprochen haben, die in dem Moment vor der grausen That aufgefasst war, das Schwert schon in der Hand haltend, aber unschlüssig zaudernd, ob sie es in die Brust der eignen Kinder stossen solle. Eine Nachbildung dieses Gemäldes ist vielleicht in einer Wandmalerei zu Pompeji, jetzt im Museum zu Neapel, zu erkennen (Fig. 174).

In dieser Epoche des überhand nehmenden Luxus scheint auch die Mosaikmalerei sich ausgebildet zu haben. Unter den Meistern dieser Kunst wird vorzüglich *Sosos* gerühmt, der in Pergamos „das ungefegte Haus“ ausführte, so genannt, weil er auf dem Fussboden in äusserst künstlicher Weise Speisereste und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, dargestellt hatte. Solche Spielereien gefielen damals und gefallen noch immer dem grossen Haufen. Bewundert wurden daran besonders mehrere Tauben, die trinkend oder sich sonnend auf dem Rande eines Wassergefässes sitzen, eine Darstellung, von deren Naturwahrheit die im capitolinischen Museum zu Rom aufbewahrte Nachbildung eine Anschauung gibt.

c. Vasenmalerei

Schliesslich haben wir noch der gemalten Vasen[1] zu gedenken, die nicht allein in ihrer Gesammtform als ausgezeichnete Beispiele von der Feinheit des griechischen Schönheitssinnes Zeugniss ablegen, sondern auch für die Anschauung ihrer Malerei grosse Bedeutung haben. Bedenken wir, dass diese Werke nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit sind, so muss die oft unübertrefflich freie und schöne Zeichnung uns zur Bewunderung hinreissen.



Fig. 175. Dodwell'sche Vase zu München.

Als den urältesten Styl der Vasenmalerei hat man erst seit Kurzem[2] eine Gattung von Gefässen kennen gelernt, welche noch jenseits des erst später eindringenden orientalischen Einflusses stehen. Diese Gefässe, die neuerdings nicht bloss durch Schliemann in Troja, Tiryns und Mykenä, sondern auch in Attika, ebenso durch General di Cesnola auf Cypern gefunden worden sind, haben eine Ornamentik, welche vorwiegend aus linearen Elementen besteht. Und zwar sind es vielfach die ältesten von der Technik des Flechtens und Webens entlehnten geradlinigen Motive, Rauten mit parallelen Linien, Zickzacks, Kreuze und dergleichen (vgl. Fig. 68), welche die Flächen unterschiedlos bedecken. Damit verbinden sich jedoch bald die kreisförmigen, aus der getriebenen Bronzearbeit stammenden Muster, concentrische Kreise, Punkte, Spiralen in mannichfachster Zusammenstellung (Fig. 69). Diese Art der Ornamentik spielt, wie wir fanden, auch auf den Goldsachen von Mykenä (Fig. 103 bis 107) eine grosse Rolle. Allmählich aber mischt sich damit die noch sehr unbeholfene und kindische Nachbildung von menschlichen Gestalten, namentlich Kriegern, sowie von Thieren, besonders Pferden, Rindern, Ziegen, aber auch Schwänen und andern Vögeln. Das Pflanzenornament ist so gut wie ausgeschlossen. Man wird diese Ornamentik nicht sowohl eine alteuropäische als vielmehr eine urthümliche, dem ganzen Menschengeschlecht auf den ersten Stufen der Entwicklung gemeinsame nennen müssen. Wenn sie sich im Norden am längsten erhalten hat, wo wir sie als keltische bezeichnen (vgl. oben S. 6), so hat sie ohne Zweifel auch im Orient, sowohl in Asien wie Aegypten ursprünglich nicht gefehlt, nur dass sie dort schon in uralter Zeit durch eine höhere Kultur verdrängt wurde, welche ihre Spuren vielfach verwischt und unkenntlich gemacht hat.





Fig. 176. Griechische Vasen des ältesten Styles.

Auf diese Werke der frühesten, in Griechenland als „pelasgisch“ bezeichneten Urzeit folgt dann diejenige Entwicklung, welche mit dem Einfluss der orientalischen Kunst anhebt. Dieser älteste Styl, wie man ihn bisher genannt hat, umfasst jene einfachen und mässig grossen Gefässe, die man früher unrichtig ägyptisirende nannte, jetzt mit mehr Recht als

[1] Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung in *O. Jahn's* Beschreibung der Galerie bemalter Vasen der k. bayerischen Sammlung. München 1854. — Bildliches Material in mehreren Publikationen *E. Gerhard's*. Dazu: *Th. Lau* u. *Dr. Krell:* Die griech. Vasen, Leipzig 1877 und *Dr. Stockbauer* und *H. Otto,* die antiken Thongefässe. Nürnberg 1877.

[2] *A. Conze,* zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. Wien 1873. 8.

phönikisirende oder allgemeiner als orientalisirende bezeichnet und als Erzeugnisse uralter korinthischer Werkstätten ansieht (Fig. 175 und 176). In einfachen, wenig entwickelten Gliedern geformt, haben sie eine gelbliche oder blassrothe Farbe in ihrem Thone und sind in bräunlichen und schwärzlichen Tönen mit spärlich beigemischtem Violett und Weiss bemalt. Horizontale Streifen bilden einen oder mehrere bandartige Friese, die entweder mit Rosetten, Lotos oder andern Blumen oder mit Thierdarstellungen von grösstentheils phantastischem Charakter ausgefüllt sind. In der Anordnung und Form dieser Ornamentik lassen sich Einwirkungen der ältern asiatischen Kunst nicht verkennen. — Diesem ältesten, offenbar dorischen



Fig. 177. Vasen des schönen und reichen Styls.

Styl tritt ein anderer, wahrscheinlich altattischer gegenüber, der in den Farben wesentlich jenem ersteren verwandt, durch schärfere Gliederung der Gesammtform und grössere Ausdehnung der Gefässe, wie durch die Darstellung menschlicher Gestalten aus den Heroen- und Götterkreisen einen Uebergang zur folgenden Zeit bildet. Die Gestalten auf diesen Vasen sind theils starr und leblos, theils hastig und eckig bewegt, die Formen des Körpers überscharf ausgeprägt, die Gewänder symmetrisch gefältelt. Sodann folgen die Vasen des *alten Styls*, der nicht allein die Form der Gefässe mannichfaltiger bildete und die einzelnen Werke lebendiger und schöner gliederte, sondern auch durch Vereinfachung jener älteren Farben, durch schönere und glänzendere Färbung einen Fortschritt ins rein Hellenische bezeichnet. Die bloss füllenden Ornamente hören auf, und das zufällige Spiel

derselben macht einer bedeutsamen Anwendung Platz. Die Darstellungen werden in mässiger Ausdehnung schön im Raume vertheilt und heben sich in glänzendem Schwarz von dem kräftig rothen Ton des Gefässes ab. Die Figuren selbst aber haben durchaus noch die strenge Gebundenheit, die überscharfe Charakteristik der Formen, die dem archaischen Styl der griechischen Kunst eignet.

Eine weitere Stufenreihe von Entwicklungen lässt sich sodann an jenen Vasen verfolgen, welche durchweg ein glänzend feines Schwarz überzieht, von dem die Figuren sich in der schönen rothen Farbe des Thones lebendig absetzen. Der Charakter der Darstellungen bezeugt innerhalb dieser Classe den Uebergang von einem noch strengen Styl zu einem vollendet schönen (Fig. 177 *b*, *c*), der in edler, freier Bewegung, in feiner Raumfüllung und zartem Schwung der Linien sich als Erzeugniss der höchsten Blüthezeit kundgibt. An diese klassischen Leistungen hellenischer Kunst schliessen sich in der letzten Epoche die Werke des reichen Styls, in denen das edle griechische Maass in Gesammtform und Ausschmückung einer prunkvollen Uebertreibung weicht, die sowohl in gewaltig grossen, bis zu 5 Fuss hohen Prachtgefässen, als auch in üppiger dekorativer Ueberladung ihren Ausdruck findet (Fig. 177 *a*). Der glänzend schwarze Grund ist aus der vorigen Epoche beibehalten, und die Gestalten heben sich in rothem Ton davon ab; aber in der häufigeren Anwendung anderer Farben, namentlich eines helleren Gelb und Weiss, sowie in der massenhaften Austheilung reicher Blumen- und Pflanzengewinde kündigt sich wieder eine Beimischung fremdländischer Elemente an. In der That sind denn auch diese Gefässe meistens in Unteritalien, in Apulien und Lucanien aufgefunden worden. Auch ihre Darstellungen enthalten grösstentheils Scenen der Heroensage, oft aber auch, wieder dem Charakter der Spätzeit entsprechend, Schilderungen des gewöhnlichen Lebens in grosser Mannichfaltigkeit. Die Körperformen sind hier im Geist einer frei entwickelten, ja zierlich eleganten Auffassung behandelt, meistens jedoch mit einer virtuosenhaften Leichtigkeit, die nicht selten ins Oberflächliche und Leichtfertige ausartet. Die Epoche nach Alexander, um die Zeit der Römerherrschaft, ist die Blüthezeit für diese letzte Gestalt der Vasenmalerei.

ZWEITES KAPITEL.

Die etruskische Kunst.

Italiens Lage hat manches Verwandte mit der Griechenlands. Durch den hohen Gebirgsstock der Alpen von der nördlichen Ländermasse Europa's getrennt, streckt es sich als langgedehnte schmale Halbinsel weit gen Süden vor. Die Milde des Klima's begünstigte hier, wie in Griechenland, schon zeitig dss Aufblühen einer höheren Kultur; die freie meerumspülte Lage lockte zu Handel und Schifffahrt. Aber die grössere Entfernung vom Orient, den uralten Stätten menschlicher Bildung, machte die Vermittlung der Griechen für die Verbreitung allgemeiner Kultur nothwendig. So sehen wir griechische Kolonien im Süden des Landes schon früh

Wurzel schlagen und nicht bloss in Sicilien sich ausdehnen, sondern auch die Küsten von Unteritalien, oder wie es damals genannt wurde, Grossgriechenland, besetzen. Unabhängiger von diesen Einflüssen fremder Kultur hielten sich in der älteren Zeit die Gegenden Mittelitaliens. Durch die Apenninen und ihre vielfach verzweigten Ausläufer in eine Anzahl selbständiger Gebiete gegliedert, boten sie, ähnlich wie Griechenland, der mannichfaltigen Entwicklung verschiedener Stämme geeigneten Spielraum dar. Während die meisten unter ihnen, wie schon die Sprache zeigt, demselben Urstamme angehörten, dem auch die Griechen entsprossten, stehen die alten Etrusker mit ihrer noch immer unentzifferten Sprache, ihren vielfach abweichenden Sitten und Gebräuchen, ihrer verschiedenen Körper- und Gesichtsbildung als ein durchaus selbständiger fremdartiger Stamm mitten im Herzen Italiens. Sie bewohnten die Gebiete, welche durch den Tiber, das Tyrrhenische Meer und den in weitem Bogen zwischen beiden sich ausspannenden Stock der Apenninen

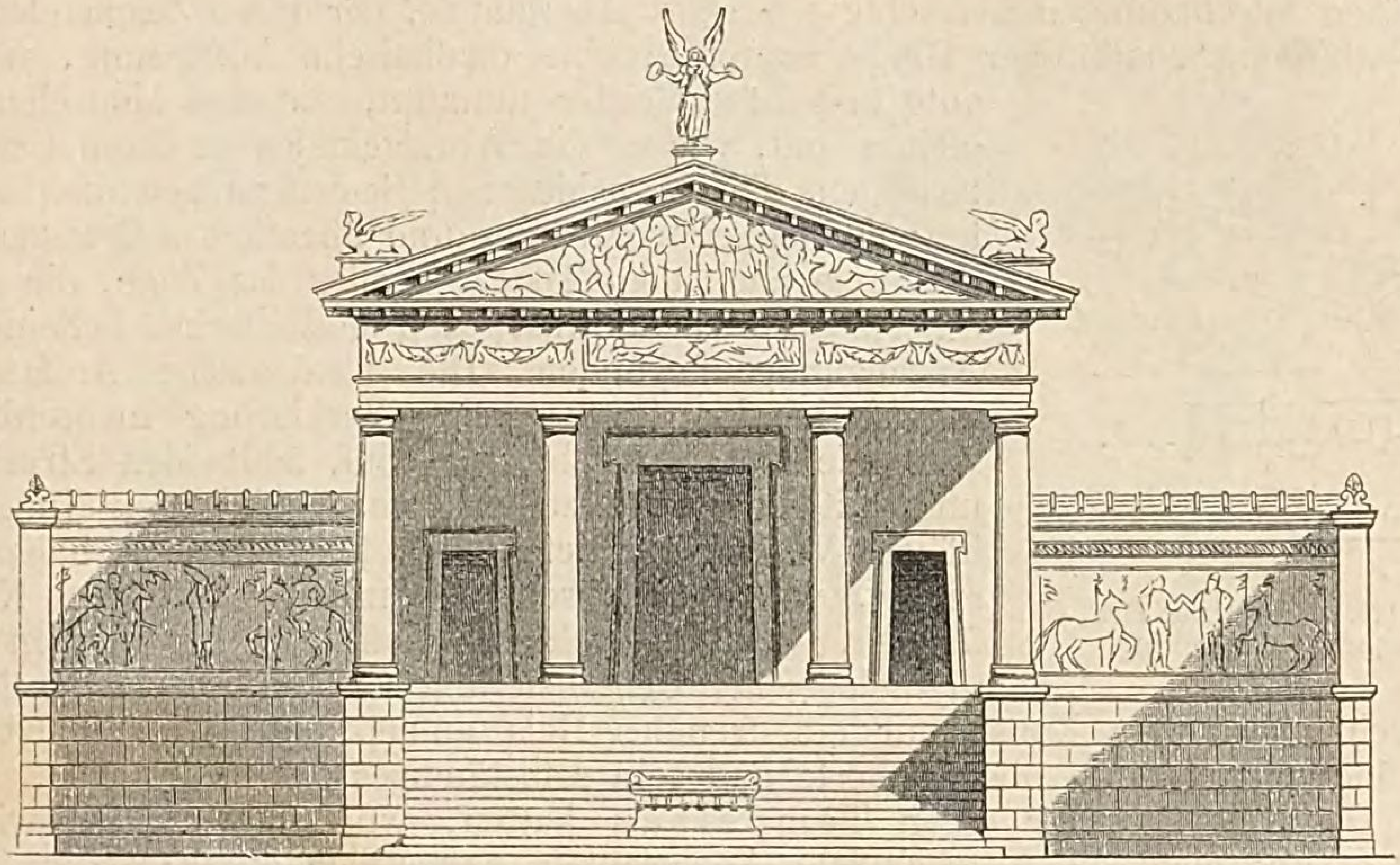


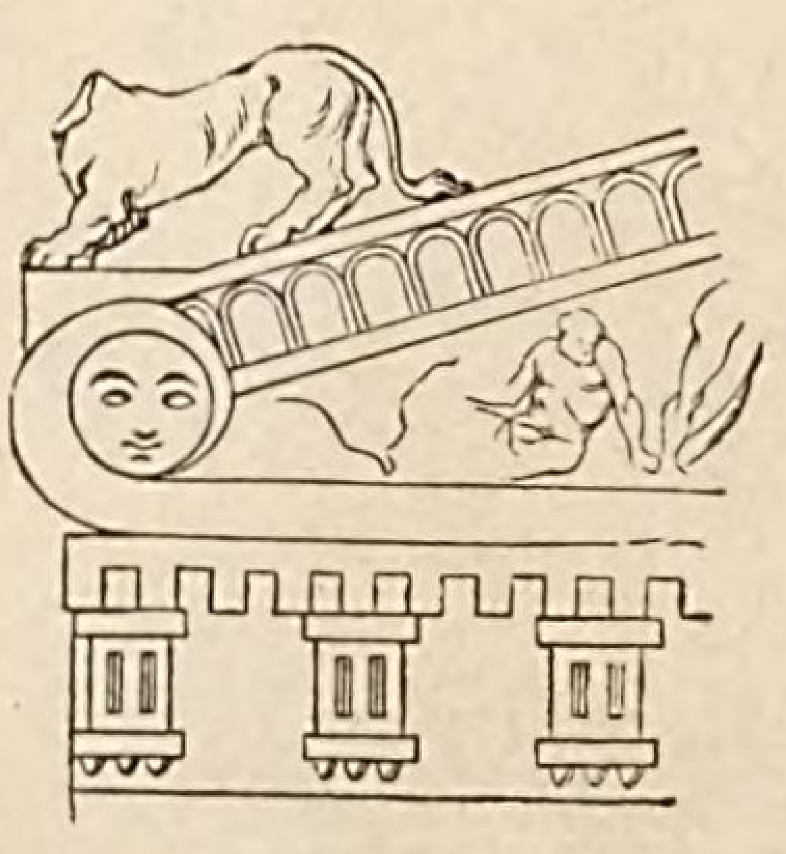
Fig. 178. Restaurirte Ansicht des etruskischen Tempels (nach Semper)

begrenzt werden, und deren grösster Theil, das heutige Toskana, selbst im Namen noch die Erinnerung an die alten Tusci bewahrt.

Wie viel aber auch über die Abstammung dieses räthselhaften Volkes gefabelt und vermuthet worden ist, wie fast alle Völker des Alterthums um die Pathenstelle bei ihm von der rathlosen modernen Wissenschaft angegangen sind: das Dunkel ist bis auf den heutigen Tag nicht gelichtet, und das Einzige, was sich mit immer grösserer Wahrscheinlichkeit herausstellt, ist die Abstammung aus nördlichen Gebirgsgegenden. In grauer Vorzeit scheinen die Etrusker, von der Schönheit des Landes gelockt, nach Süden hinabgestiegen zu sein und in Mittelitalien feste Niederlassungen gegründet zu haben. Dass sie als gewaltsame Besitzergreifer ins Land gerückt sind, lässt sich schon aus der steilen unzugänglichen Lage ihrer alten Städte schliessen, die obendrein durch ein Schutzbündniss mit einander vereinigt waren. Ausser dieser losen Verbindung gab es unter ihnen kein höheres Band der Einheit, und es war daher kein Wunder, dass sie in fortgesetzten Angriffen der früh zu politischer Macht aufstrebenden Römer überwunden wurden. Nach ihrer politischen Unterjochung verlieren sie sich allmählich spurlos, wie sie gekommen waren, aus der Geschichte, ohne irgendwie in politischen Einrichtungen oder den Erzeugnissen

einer selbständigen Literatur eine Spur von sich zu hinterlassen. Nur in den ausgedehnten Gräberstätten Mittelitaliens haben sich Zeugnisse einer selbständigen Bauthätigkeit, sowie Werke mannichfacher Kunstfertigkeit, als Thongefässe, steinerne Sarkophage, eherne Gusswerke, Wandgemälde und kostbare Schmucksachen vorgefunden. Vieles davon deutet unzweifelhaft auf griechische Einflüsse hin; in Anderem lässt sich eine selbständige Richtung nicht verkennen. Jedenfalls gewähren diese Werke uns nicht bloss den Einblick in eine vielseitige und fein ausgebildete Kultur, sondern auch manchen Aufschluss über das Wesen des Volkes.

Die Etrusker erscheinen in diesen Darstellungen als ein gedrungener, breitschultriger, schwerfälliger Menschenschlag, hierin, sowie in der platt gedrückten Bildung des Kopfes, den stark vorspringenden unteren und den schräg zurücktretenden oberen Theilen des Gesichtes entschieden von der Bildung der griechischen Stämme abweichend. Aehnlich scheint sich auch ihr Charakter von dem der übrigen italischen und griechischen Einwohner unterschieden zu haben. In ihren religiösen Anschauungen herrschte ein trüber Aberglaube, der durch Zeichendeuterei die Enthüllung zukünftiger Dinge erstrebte; eine dualistische Auffassung, welche gute und böse Geister annahm, die den Menschen begleiten und, wie es die Wandgemälde in ihren Gräbern bezeugen, die abgeschiedenen Seelen zu gewinnen suchten; endlich ein sorgsames und ängstliches Erwägen der Zustände nach dem Tode, — alles das Züge, die einen ernsten düsteren Contrast gegen die Heiterkeit hellenischer Anschauung bekunden. Die idealistische Auffassung, welche in den Göttern eine Verklärung menschlicher Zustände und Eigenschaften schuf, fehlte den Etruskern, und mit ihr fehlte zugleich ihrer bildenden Kunst die höhere Weihe, der tiefere Inhalt. Allerdings haben sie später, wie alle italischen Stämme, nicht bloss Kunstformen, sondern auch die Stoffe der sagenhaften und mythologischen Ueberlieferung von den Griechen entlehnt, dadurch aber ihrer Kunst nur ein fremdes Reis aufgepfropft, das zuletzt den ursprünglichen Stamm überwucherte und sein selbständiges Leben erstickte.


Fig. 179. Von einer Grabfaçade zu Norchia.

Dass die Etrusker einen Tempelbau hatten, würden wir nicht wissen, wenn es uns nicht durch schriftliche Nachrichten, namentlich durch Vitruvs Zeugniss bestätigt wäre. Gleich dem griechischen Tempel ging der etruskische von einem Holzbau aus, wie er bei Gebirgsvölkern überall heimisch ist, aber er kam nur zum Theil zur Ausbildung in festerem, monumentalerem Material; sein ganzer Oberbau behielt die Holzconstruktion bei, und dieser Zwiespalt liess das Ganze nicht zu einer harmonischen, ächt künstlerischen Durchbildung kommen. Das realistisch Zweckmässige, wie es dem Charakter der Etrusker entsprach, behielt die Oberhand; eine ideale Gestaltung war diesem Volke versagt, und um die höhere Bedeutung des Baues auszudrücken, wusste es ihn wohl mit reichem Schmuck auszustatten, aber nicht das Nothwendige zur Freiheit und Schönheit zu verklären.

Der Grundplan des Tempels bildete ungefähr ein Quadrat, dessen vordere Hälfte eine tiefe Säulenhalle einnahm (Fig. 178), während der übrige Theil in drei neben einander liegende Cellen zerfiel, unter denen die mittlere breiter als die seitlichen war. Jede hatte ihren selbständigen Eingang von der Vorhalle aus, jede ihr besonderes Götterbild. Das Ganze wurde von einem hohen Dach bedeckt, dessen Giebel schwerfällig über den schlanken, in weiten Zwischenräumen aufgestellten Säulen und den stark vorspringenden Köpfen der Querbalken sich erhob. Von der künstlerischen Ausbildung dieses breiten, plumpen, unerfreulichen Ganzen haben wir keine Vorstellung, obwohl aufgefundene Reste eine gewisse weichliche Form der Säulenbasen und der Kapitäle vermuthen lassen. Einige Façaden von Gräbern, namentlich zu Norchia (Fig. 179), zeigen dies Gerüst mit den missver-

standenen Formen griechischer Architektur, besonders mit Triglyphenfriesen ausgestattet. Die Spitze und die Ecken des Daches, sowie das Giebelfeld erhielten einen reichen Schmuck von gebrannten Thonfiguren. Gewiss ist, dass die Römer in der ältesten Zeit den etruskischen Tempelbau angenommen hatten, und dass ihre frühesten Tempel, namentlich der capitolinische des Juppiter, in dieser Weise gebaut waren.

Von einer andern Gattung etruskischer Bauten ist dagegen eine grosse Anzahl noch jetzt vorhanden. Es sind die Grabstätten, die in grosser Ausdehnung sich überall im alten Etrurien finden.[1] Die einfachsten unter ihnen gehören jener primitiven Form an, welche in allen Theilen der Erde als Zeugniss ältester Kulturthätigkeit sich erhalten hat. Es sind Grabhügel von Erde und Steinen, oft von

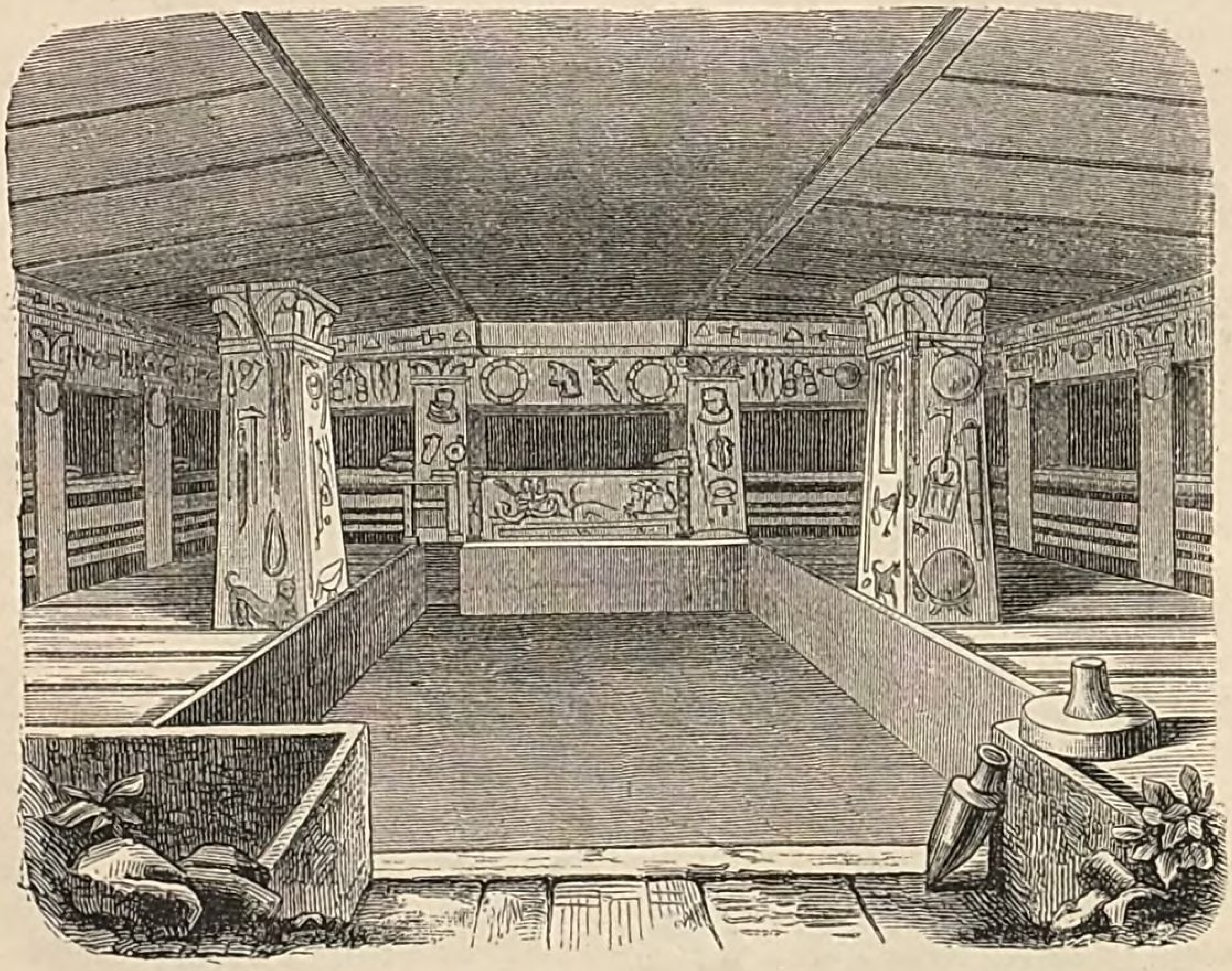


Fig. 180. Grabkammer bei Cervetri.

grosser Ausdehnung und manchmal mit regelmässig aufgemauertem Unterbau versehen. Das Innere enthält eine Grabkammer, die manchmal durch vorkragende Steinringe gebildet wird. Bisweilen erheben sich kegelförmige Denkpfeiler auf der Oberfläche dieser Grabhügel, allem Anscheine nach eine primitiv italische Form, die sich selbst in später Römerzeit noch auf der Spina des Circus erhalten hat. Das grossartigste dieser Denkmäler findet sich bei Vulci unter dem Namen der Cucumella. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Bauten haben die sogenannten Nuraghen auf der Insel Sardinien, thurmartige Steinbauten von kegelförmiger Gestalt, die im Innern mehrere Kammern übereinander enthalten, nach primitiver Weise durch Ueberkragung gewölbt.[2]

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 24. (V.-A. Taf. 12.) — *Micali,* Storia degli antichi popoli Italiani. — *Ders.,* Monumenti inediti. Firenze 1844. — *Inghirami,* Monumenti etruschi. 10 Vols. Fiesole 1825.

[2] Diese Denkmäler werden von Einigen den Phöniziern zugeschrieben, und allerdings fanden wir dort (vgl. S. 58) ebenfalls kegelförmige Grabmäler.

Andere etruskische Gräber sind grottenartig in den Felsen gearbeitet, indem entweder einfache Grabkammern oder eine zusammenhängende complicirte Anlage verbundener Räumlichkeiten ausgehöhlt sind. Hier stützen die Decken sich manchmal auf Pfeiler oder Säulen, und bisweilen sieht man an den Decken die Construktion eines hölzernen Sparrenwerkes zierlich nachgeahmt (Fig. 180). Manchmal gibt die Grabkammer die Nachbildung des sogenannten Etruskischen Atriums im altitalischen Wohnhause, das in der Mitte eine Lichtöffnung besass, die als »Impluvium« bezeichnet wird (Fig. 181). Solche Gräber enthalten dann in der Hauptkammer die aufgemauerte Lagerstätte des Verstorbenen, der meist in voller Rüstung und mit seinen Waffen versehen ausgestreckt daliegt. Rings umher stehen Vasen und andere Geräthe, die Wände sind oft mit figürlichen Malereien geschmückt.

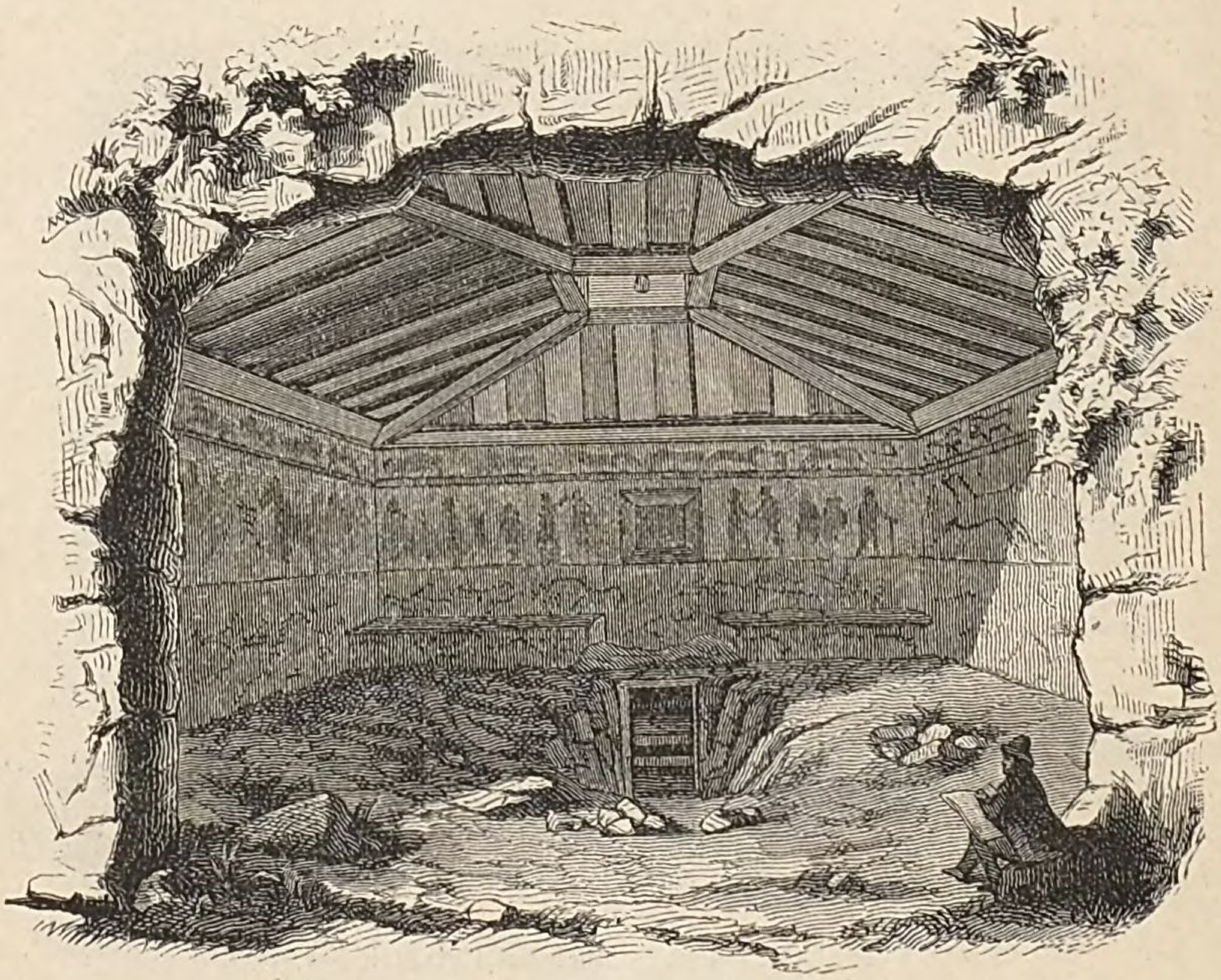


Fig. 181. Grabkammer bei Corneto.

Gräber dieser Art hat man bei Corneto (dem alten Tarquinii), Vulci, Cere und an andern Orten gefunden. Noch grössere Bedeutung erhalten diese Denkmäler, die uns lebhaft an ägyptische Nekropolen erinnern, wenn dieselben nach aussen durch besondere, aus dem Felsen herausgemeisselte Façaden geschmückt werden (Fig. 182). Ein kräftiges Gesims, das aus verschiedenen wellenförmigen und weichen Gliedern besteht, begrenzt dann die Façade durch einen kräftigen obern Abschluss; in der Mitte aber ist eine Scheinthür ausgemeisselt, die sich nach oben verjüngt und deren äussere Einfassung an den oberen Ecken nasenartig vorspringt. Zu Norchia und Castellaccio, sowie an andern Orten dieser Gegend hat man in abgelegenen Gebirgsschluchten eine Anzahl solcher Denkmäler entdeckt; an zweien derselben bei Norchia ist jene tempelartige Façadenbildung angewendet worden, die eine Aufnahme griechischer Formen verräth.

Endlich hat auch der Befestigungsbau bei den Etruskern eine bestimmte künstlerische Ausbildung erfahren. An den alten Stadtmauern von Cossa, Populonia, Todi u. a. gewahrt man deutlich den Fortschritt von der polygonen kyklopischen

Bauweise zum regelmässigen Quaderbau; an den Thoren dagegen findet sich mehrfach eine Constructionsform, die hier zum ersten Mal im Laufe architektonischer Entwicklung uns entgegentritt, deren Erfindung also wahrscheinlich den scharfsinnigen und betriebsamen Etruskern gehört, und durch deren Einführung eine neue grossartige Entwicklung der Architektur ihren Anfang nimmt. Zum ersten Mal finden wir nämlich hier den aus keilförmig gearbeiteten Steinen geschnittenen Bogen, der an Stelle der natürlichen Einheit des Architravs die künstliche Einheit einer Reihe eng verbundener Glieder setzt, die durch ihre Spannung gegen einander ein fest in sich geschlossenes Wölbungssystem bilden. Solcher Art ist das alte Thor von Volterra, an welchem der Schlussstein und die beiden Endpunkte des Bogens in schlichter, aber ausdrucksvoller Charakteristik mit kräftig vorspringenden Köpfen bezeichnet sind. In Rom ist die Cloaca maxima, ein im 6. Jahrhundert unter den Tarquiniern ausgeführter Abzugskanal, eins der kühnsten und bedeutendsten Beispiele dieser Wölbungsart. Ebenso zeigt der am Abhange des Capitols gelegene Carcer Mamertinus eine ähnliche Wölbung, während der uralte unter ihm be-

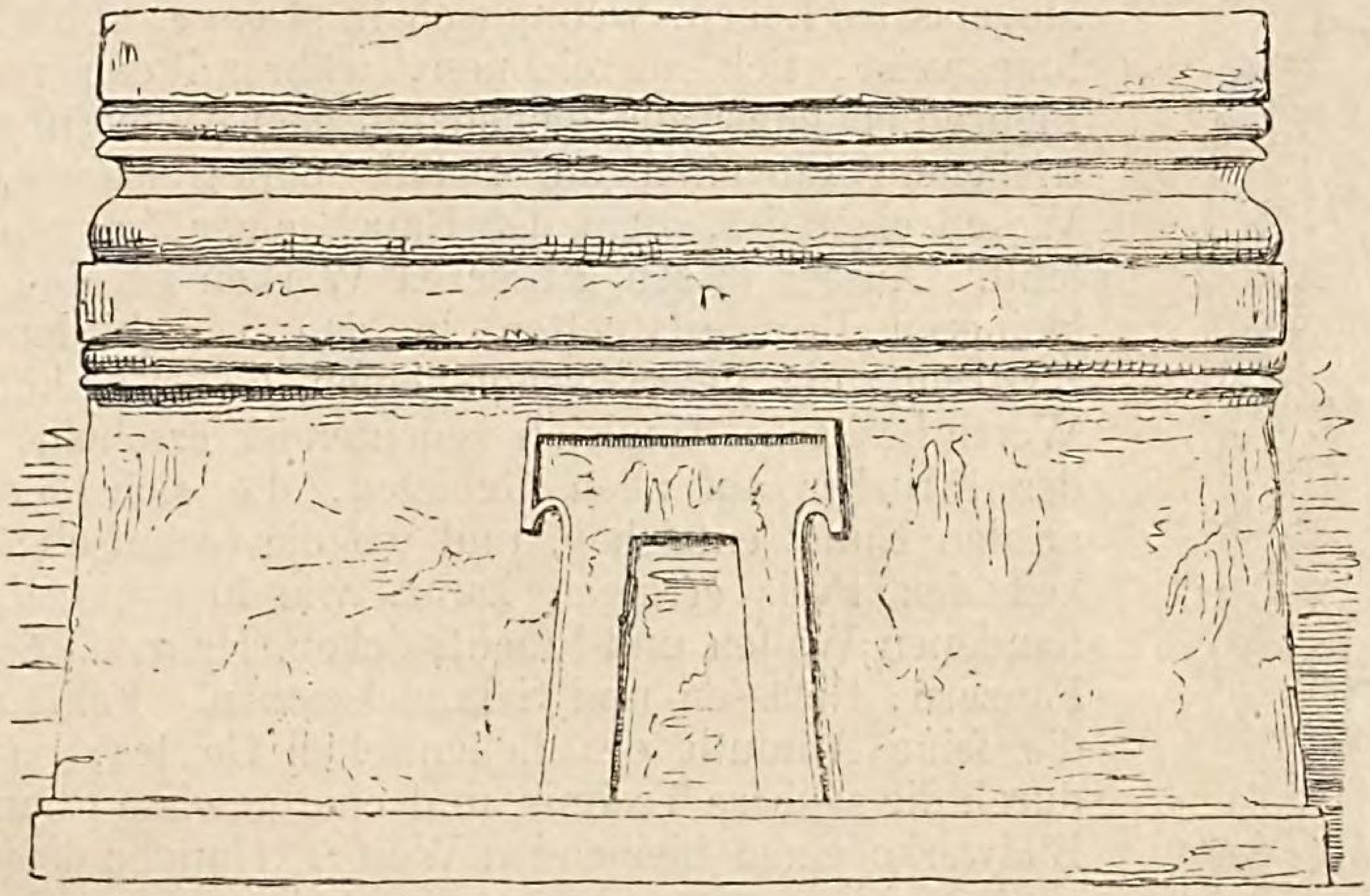


Fig. 182. Grabfaçade zu Castellaccio.

findliche Quellbehälter des Tullianum mit vorgekragten Horizontalschichten überdeckt ist. So hat die etruskische Architektur mit einem epochemachenden, technisch constructiven Fortschritt sich ein bleibendes Verdienst in der Kunstgeschichte erworben.

In der Bildnerei errangen sich die Etrusker besondern Ruhm durch ihre Metallarbeiten und Werke in gebranntem Thon.[1] Letztere waren bei der Ausschmückung der Tempel zahlreich in Gebrauch, aber auch die Statuen der Götter wurden in ähnlichem Material ausgeführt, wie denn das Bild im Tempel des capitolinischen Juppiter gleich vielen andern von Thon war. Manches derartige ist in den Museen Italiens zu finden, doch zeigen alle diese Werke einen etwas rohen plumpen Styl, eine trockene schwerfällige und oft missverstandene Behandlung des Körpers. In den Bereich dieser Thätigkeit gehören auch die in den Gräbern gefundenen Vasen, theils Aschengefässe, deren Deckel in barocker Weise ein menschliches Haupt bildet, theils Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, auf denen ziemlich ungeschickt ausgeführte Reliefbildwerke angebracht sind. Manchmal werden Henkel und Handhaben in figürlicher Weise gestaltet und das Ganze oft so ge-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 25.

schmacklos überladen, dass es einen phantastisch bizarren Eindruck macht. Die Sammlung Campana, jetzt zu Paris im Musée Napoleon III., ist reich an Beispielen dieser Art schwulstiger etruskischer Prachtwerke.

Die Thonbildnerei führte die Etrusker zeitig zum Erzguss, der mit grossem technischen Geschick und besonderer Vorliebe ausgebildet wurde. An die Stelle der ältern Thonarbeiten trat bei selbständigen Werken und bei dekorativen Gegenständen bald dies prachtvollere Material, das oft durch Vergoldung noch höheren Glanz erhielt. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit die Römer mit derartigen Werken. Von grösseren Gusswerken sind besonders der Mars von Todi im vatikanischen Museum, ein Knabe mit einer Gans im Arm im Museum zu Leyden und eine männliche Gewandstatue in den Uffizien zu Florenz (Fig. 183), sowie ebendort das phantastische Thierbild der Chimära und im capitolinischen Museum zu Rom die Wölfin zu nennen. In diesen Werken bezeichnet es genau die Grenze der künstlerischen Begabung jenes Volkes, dass die Thiergestalten durch ein kräftiges, naturalistisch aufgefasstes Leben, wenngleich in strenger scharfer Behandlungsweise, sich auszeichnen, während den menschlichen Figuren bei einer ängstlichen unfreien Auffassung, bei übertriebenem Eingehen auf Details ein trockenes, geistloses Wesen eigen ist, dem der Hauch einer freieren Beseelung fehlt. Ausser diesen grösseren Werken ist eine Menge von kleineren Broncestatuetten in den verschiedenen Museen zerstreut, die indess selten einen höheren künstlerischen Werth besitzen. Ungleich bedeutender erscheint das Talent der Etrusker auf allen Gebieten, die sich der eigentlich idealen Kunst entziehen, und wo die technische Handfertigkeit den Preis erringen kann, wie in den zahlreich vorhandenen Waffen und Prachtstücken, Helmen, Schilden und Panzern, Gefässen und Schmucksachen. Fehlt auch ihnen die feine Anmuth des hellenischen Geistes, so haben sie durch die saubere Technik und eine gewisse Phantastik ihrer Bildwerke einen bleibenden Werth. Manche dieser Arbeiten sind reichlich mit gravirten Darstellungen geschmückt, von denen später die Rede sein wird.



Fig. 183. Rednerstatue zu Florenz.

Auch von Werken der Steinsculptur ist uns Manches aufbewahrt, worunter die an Altären und Grabpfeilern ausgeführten besonders alterthümlich erscheinen (Fig. 184). Sie bewegen sich meist in dem Kreise religiöser Ceremonieen, Tänze, Prozessionen, besonders in den Anordnungen und Feierlichkeiten eines höchst ausgebildeten Todtenkultus. Das Schwere, Gedrungene der Gestalten, die Profilstellung der Füsse, während der Oberkörper oft von vorn gesehen wird, und manche ähnliche Eigenschaften stellen diese Werke denen der orientalischen und der ältesten griechischen Kunst nahe, doch neigt ihre Composition unläugbar zu einer mehr überfüllten malerischen Anordnung. Einer ungleich späteren Zeit, wahrscheinlich der letzten Epoche etruskischer Kunstübung, gehören dagegen die zahlreich aufgefundenen Aschenkisten an, die meistens aus Alabaster gearbeitet sind und reichen Schmuck von Farben und Gold haben. In der Form kleiner Sarkophage gearbeitet, zeigen sie auf dem Deckel die Gestalt des Verstorbenen in bequem ruhender Lage ausgestreckt, an den Seitenflächen mancherlei Reliefdarstellungen, die sich auf mythische Gegenstände oder das Leben der Seele in der Unterwelt beziehen. Roh und handwerksmässig gearbeitet, verrathen sie geringe Kenntniss des Körperlichen und eine meist überladene malerische Anordnung und dies Alles in einem weichlichen Formenausdruck, der deutlich die Epoche des Verfalls bezeichnet. So scheint die etruskische Bildnerei,

wie sie einer wahrhaft idealen Auffassung unfähig war, auch die rechte Mitte zwischen einer harten, trockenen und einer weichlichen Behandlung nicht gefunden zu haben.

Endlich ist noch der geschnittenen Steine zu gedenken, welche der spätern Zeit der etruskischen Kunst angehören. Sie stehen nach Inhalt und Form unter

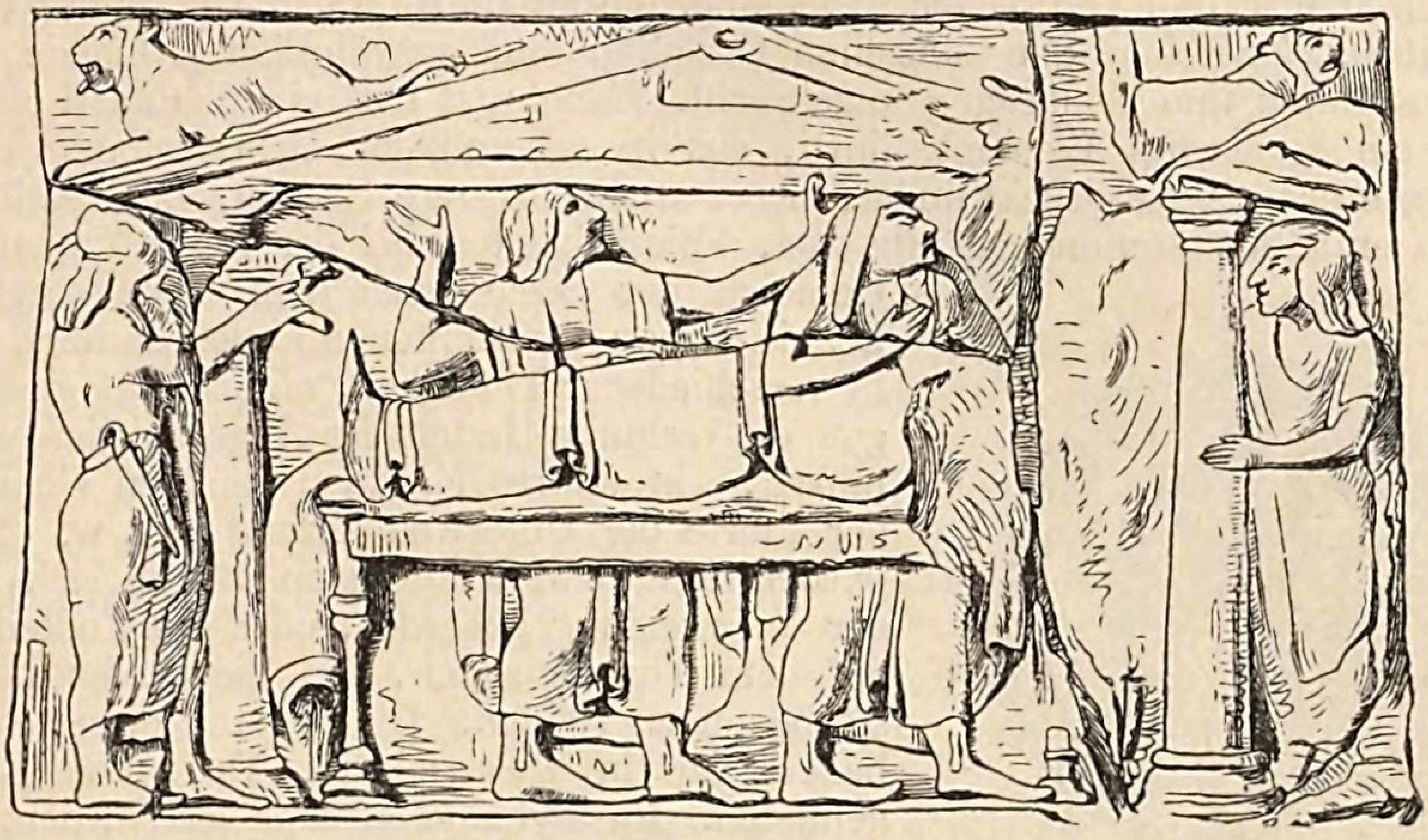


Fig. 184. Etruskisches Grabrelief.

dem Einfluss der griechischen Kunst und schliessen sich besonders dem alterthümlichen Style derselben an. Die Darstellungen sind den Mythen der Griechen entlehnt, die Behandlung ist sorgfältig und fein, doch kann man einen Hang zum Gewaltsamen und scharf Charakteristischen nicht abläugnen.



Fig. 185. Etruskische Wandmalerei.

Liess sich in den plastischen Werken der Etrusker schon eine Hinneigung zu malerischer Auffassung erkennen, so bietet die reichliche Anzahl von erhaltenen Gemälden vollends den Beweis für eine gewisse Vorliebe, mit welcher diese Kunst bei den Etruskern gepflegt wurde.[1] In den unterirdischen Grabkammern sind die

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 28. — *W. Helbig,* dipinti Tarquiniesi. Fol. 1874.

Wände in der Regel mit Malereien bedeckt, die uns eine lebendige Anschauung von dem Styl etruskischer Malerei gestatten. Es sind colorirte Umrisszeichnungen, einfach in lichten freundlichen Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben, Tänze, Kampfspiele und Jagden, Gelage und Festlichkeiten, Vorbereitungen zum Wagenrennen u. dergl., alles in grosser Lebendigkeit, aber in einer gewissen scharfen Manier und gespreizten Bewegung, die an alterthümliche Vorbilder erinnert (Fig. 185). Zwischen den einzelnen Gestalten sind gewöhnlich grünende Zweige zur Ausfüllung und Sonderung angebracht. Manchmal tritt ein phantastisches und selbst ein komisches Element hinzu, das in scherzhafter Uebertreibung der Bewegungen seinen Ausdruck findet. Aber auch ernstere Scenen, dem Kultus der Todten entlehnt, kommen häufig vor, Feierlichkeiten bei der Bestattung und das Geschick der Seele nach dem Tode darstellend. Da sieht man den lichten und den dunklen Genius in verschiedener Thätigkeit, einmal auf einem Wagen die verhüllte Gestalt des Abgeschiedenen davon führen, ein andres Mal den dunklen Genius vor der Pforte der Unterwelt sitzend u. s. w. Sodann wieder sieht man den dunklen Dämon sich in wilder Verzweiflung geberden, oder die Todtenrichter auf dem Throne sitzen, um die Seelen der Verstorbenen zu richten. Die meisten dieser Gemälde haben sich in Tarquinii, Veji und Chiusi gefunden. Im Styl sind sie sehr verschieden, einige sorgfältig, streng und alterthümlich, andere flüchtig und manierirt behandelt. Die Anordnung ist durchweg einfach klar im Reliefstyl gehalten, worin sich der Einfluss griechischer Werke unzweideutig kundgibt.

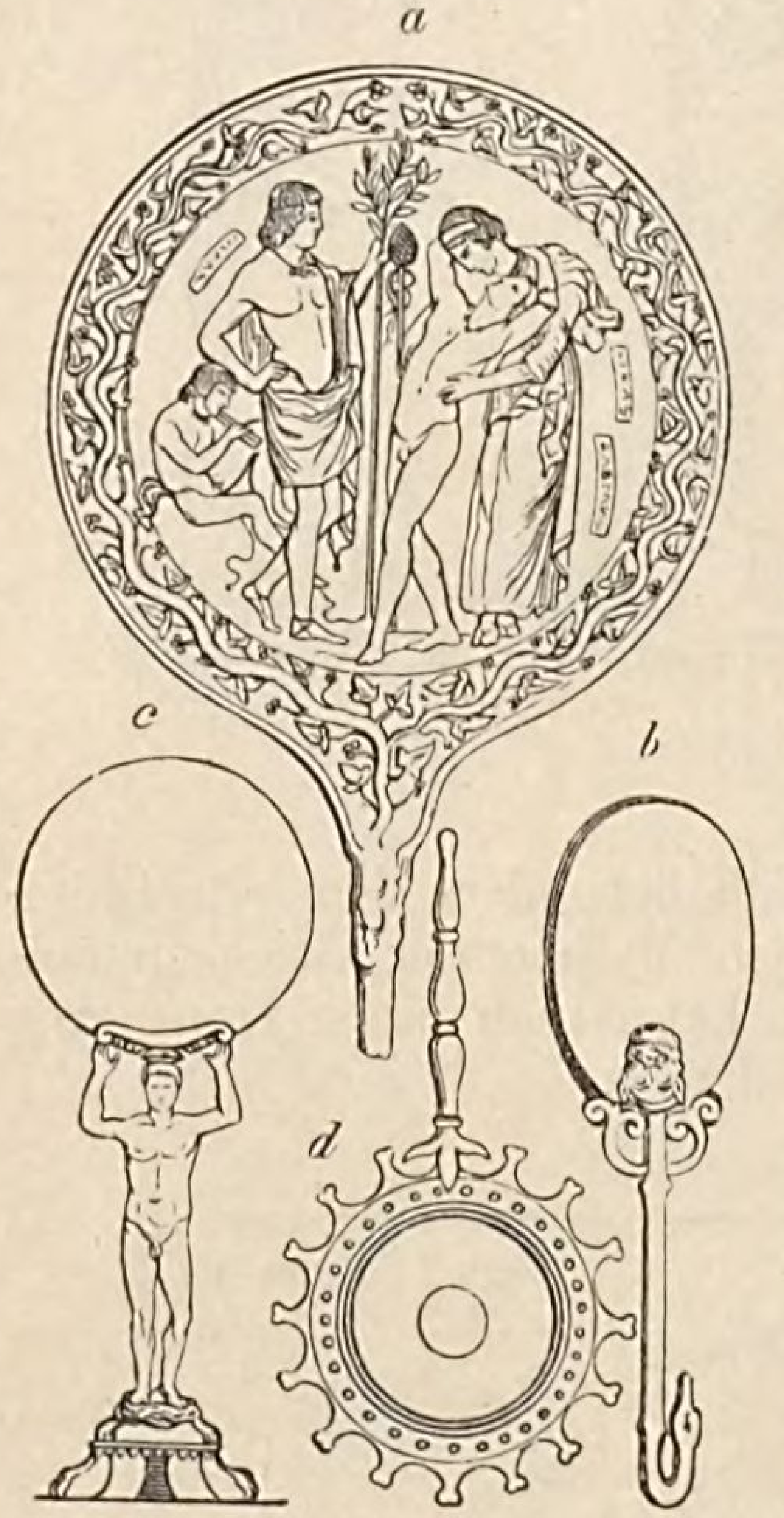


Fig. 186. Etruskische Spiegel.

Noch bestimmter tritt diese Verwandtschaft in den gravirten Darstellungen hervor, welche in grosser Anzahl auf broncenen Schmuckgeräthen, besonders auf der Rückseite von Handspiegeln und den Seitenflächen der Schmuckkästchen sich befinden, in denen man früher mystische Cisten vermuthete. Sie enthalten überwiegend Darstellungen griechischer Göttermythen und Heldensagen, doch finden sich auch etruskische Mythen und bisweilen selbst Gegenstände des wirklichen Lebens. Ihre Technik und der Werth der Arbeiten sind sehr verschieden. Häufig sind sie nur flüchtig eingeritzt, manchmal in scharfer eckiger Linienführung und einer trocknen nüchternen Behandlung, wie z. B. eine Geburt der Minerva auf einem Spiegel im Museum zu Bologna, bisweilen aber von einer Feinheit, einem Adel und einer Anmuth, die auf die Hand griechischer Künstler zurückzuweisen scheint, wie auf dem prächtigen Spiegel im Museum zu Berlin, der Bacchus und Semele darstellt (Fig. 186 *a*. Zugleich unter *b*, *c*, *d* Beispiele der zierlichen Ausbildung solcher Geräthe). Ein Kranz von Ranken und Blumen umfasst in der Regel als geschmackvoller Rahmen die Composition, die besonders auf den Spiegeln die runde Fläche trefflich ausfüllt, wenn auch bisweilen eine etwas gedrängte Häufung der Figuren wieder auf die etruskische Vorliebe für malerische Anordnung deutet. Unter den Schmuckkästchen nimmt die berühmte ficoronische Cista im Museo Kircheriano des Jesuitencollegiums zu Rom unbedingt den ersten Rang ein. Inschriftlich von *Novius Plautius* zu Rom verfertigt und bei Palestrina gefunden, enthält es auf seiner etwas ausgebauchten Seitenfläche Darstellungen aus der Argonautensage. Polydeukes bindet den von ihm überwundenen König Amykos an

einen Lorbeerbaum, während Nike mit Siegeskranz und Binde herbeischwebt, und Athene sammt Apollo und einigen griechischen Helden der Scene zuschauen. Gleich daneben liegt die Argo ruhig vor Anker; einige Helden sind auf der angelehnten Leiter an's Land gestiegen um Wasser zu schöpfen, andere sitzen in behaglicher Musse auf dem Verdeck; weiterhin sind andere friedliche Scenen angereiht. Die Feinheit der Zeichnung, der Adel und die leichte Anmuth der Gestalten, die Frische und Lebendigkeit der Composition lassen sich nur aus der Einwirkung hellenischer Werke erklären.

Die Vasenmalerei, soweit sie mit Sicherheit auf etruskische Hände zurückzuführen ist, steht durchaus auf einer untergeordneten Stufe der Ausbildung, da die meisten ehemals den Etruskern zugeschriebenen Werke dieser Art sich als Erzeugnisse griechischer Fabriken herausgestellt haben.

DRITTES KAPITEL.

Die römische Kunst.

1. Charakter der Römer.

So nahe verwandt die Römer den Griechen sind, so gewiss sie demselben Stamme mit jenen entsprungen waren, so gewiss lassen sich verschiednere Brüder derselben Familie kaum denken. Will man mit einem Worte bezeichnen, worin dieser gewaltige Unterschied, ja man darf sagen, Gegensatz bestehe, so kann man behaupten, die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das des Staates. Die Griechen haben mit ihrer Schönheit die Welt erobert, die Römer mit ihrer Politik. Wie die Bildwerke und die Dichtung der Griechen bis auf den heutigen Tag die Menschen einer ganz andern Weltordnung zur Bewunderung und Nachahmung hinreissen und als höchste Muster im Reiche des Schönen gelten, so beherrschen die Römer noch immer mit ihrem Gesetzbuch einen guten Theil der modernen Nationen. Solchen Thatsachen muss wohl eine tiefere Bedeutung, eine innere Nothwendigkeit zu Grunde liegen.

Die Griechen waren ein idealistisches Volk, die Römer durch und durch Realisten. Die Griechen gründeten Staaten, sandten Kolonien aus, verbreiteten ihre Bildung über ferne wilde Gestade; die Römer hatten nicht den Trieb der Civilisatoren, sondern der Eroberer; denn damals beschönigte man noch nicht das letztere durch das erstere. Die alte Sage von der Entstehung und dem Wachsthum der römischen Gemeinde bezeichnet diesen Beruf der Römer und lässt Gewaltthat und Besitzergreifung schon in der Geburtsstunde Roms die Signatur seiner Bewohner sein. Wie von einem inneren Gesetz der Nothwendigkeit getrieben, dessen Faktoren die Lage der Stadt und der Charakter ihrer Bürger waren, griffen die Römer immer weiter um sich, unterjochten sich zeitig die umwohnenden Stämme, nicht bloss

die verwandten latinischen, sondern auch die weltfremden Etrusker, verschlangen bald ganz Italien mit seiner etruskischen und griechischen Kultur und kamen in consequentem Fortschreiten endlich zur Herrschaft über die ganze damals bekannte Welt. Dass sich im Laufe einer so lange dauernden, so mächtige Veränderungen mit sich führenden Entwicklung die Zustände der Römer bedeutend veränderten, war natürlich; aber wie ein grosser Strom, der auf seinem unaufhaltsamen Laufe von allen Seiten eine Menge andrer Flüsse in sich aufnimmt, noch dieselben Wellen als Grundbestandtheile seines Wesens enthält, die in seinem ersten Laufe seinen ganzen Gehalt ausmachten, so auch die Römer. Obwohl sie allmählich alle Nationen der Welt ihrem ungeheuren Reichskörper einverleibten, blieben sie im Grundzuge ihres Wesens, trotz mancher Umgestaltungen, dieselben, die sie von Anfang waren.

Dieser Grundzug ist der eines energischen, lebensklugen, praktischen Sinnes, eines realistischen, auf Erwerb und Besitz gerichteten Verstandes. Aus ihm erklärt sich die bedeutende Befähigung der Römer für Entwicklung des Staatslebens, für scharfe Ausprägung, Feststellung und Durchbildung des Rechtsbegriffes. Es war ein rüstiger, kraftvoller Volksstamm, ebenso klug als tapfer, und in der guten Zeit von einer rauhen männlichen Tugend, deren höchstes Ideal strenge Rechtlichkeit und altväterische Sitte bildeten. Mit der fortgesetzten Vergrösserung des Reiches nach aussen ging die consequente Fortentwicklung der innern Verhältnisse Hand in Hand. Die bürgerliche Stellung zwischen Patriziern und Plebejern, das Verhältniss der Bundesgenossen, der Schutzbefohlenen und der unterworfenen fremden Völker ergaben ebenso viele Aufgaben, in deren Lösung staatsmännische Weisheit und legislatorische Befähigung sich bewähren konnten und wirklich bewährten. Dazu kamen noch die vielverzweigten Beziehungen, in denen der Einzelne und die Familie zum Staate standen, denn im Gegensatz zu Griechenland, wo das Familienleben in fast orientalischer Weise für sich abgeschlossen war und vom Staat ignorirt wurde, basirte das Gesammtleben des Staats bei den Römern auf der Existenz der Familie, und während bei den Griechen die ehrbaren Frauen gleichsam ein latentes Dasein führten, hatte die römische Matrone neben dem Familienvater ihre ehrenvolle Stellung im öffentlichen Leben.

Während die Römer so ihre inneren Angelegenheiten ordneten, Italien und die Welt eroberten, Reiche zerstörten, Könige stürzten und einsetzten und dem Erdkreis Gesetze diktirten, blieben sie in allen idealen Aeusserungen geistigen Lebens, in Poesie und Kunst, ja selbst in der Ausprägung ihrer Religion von den Griechen abhängig. In der früheren Zeit waren unstreitig etruskische Einflüsse bei ihnen überwiegend, doch traten die griechischen bald an deren Stelle. Die römischen Götter entstammen grösstentheils dem griechischen Olympos; der Römer nimmt die Gestalten des hellenischen Mythos auf, indem er bloss ihre Namen übersetzt und hin und wieder ihrem Wesen einen neuen Zusatz oder eine derbere Fassung gibt. Selbst die Stammessage suchte man durch Aeneas mit der griechischen Heroensage zu verknüpfen. Was aber aus eigener Anschauung diesem Religionssystem hinzugefügt wurde, hatte mehr einen moralischen, ethischen, als einen mythischen, poetischen Charakter. Daher fehlte den Römern nicht allein ein nationales Epos, sondern sie wurden in allen Hauptarten der Poesie die Schüler und gelehrigen Nachahmer der Griechen und verpflanzten sowohl das Epos wie das Drama von Hellas auf den Boden Latiums. Es herrscht aber ungefähr derselbe Unterschied zwischen den Gesängen Homers und der Aeneide Virgils, wie zwischen dem hohen idealistischen Humor des Aristophanes und der derben, in Stoff und Färbung dem alltäglichen Leben angehörenden Komödie eines Plautus und Terenz. Die Dichtungsarten dagegen, welche die Römer selbständig geschaffen haben, die didaktische Poesie und die Satire, bezeugen wieder das Uebergewicht des Verstandes, der scharfen Beobachtung und lebensklugen Erfahrung über die Phantasie, die höhere idealistisch erregte Anschauung.

Nicht minder bestimmt spricht sich das gleiche Verhältniss auf dem Felde der bildenden Künste aus. Die Römer selbst haben niemals eine höhere künstlerische Begabung sich angemaasst. Sie waren in diesem Punkte willige Schüler zuerst der Etrusker, dann der Griechen. Die Kunst war bei ihnen nicht Herzenssache des Volkes, nicht Bedürfniss des nationalen Glaubens, nicht Ausfluss einer durch die Götterideale der Dichter erregten Phantasie, sondern ein Luxusartikel der Reichen und Mächtigen; eine Dienerin der Herrschaft, bestimmt und bereit, das Leben zu schmücken, die Macht zu verherrlichen, das Volk zu kirren. Vor Allem war dazu die Architektur angethan, ohnehin durch ihren Anschluss an die praktischen Bedürfnisse des Lebens dem Charakter der Römer näher verwandt. Daher haben sie gerade in dieser Kunst am meisten Neues, Selbständiges schaffen, den Umfang der antiken Anschauung beträchtlich erweitern können. Grossartigkeit der Entwürfe, Mannichfaltigkeit der Combinationen in der Erfüllung ganz neuer, überwiegend praktischer Bedürfnisse, unverwüstliche Gediegenheit der Ausführung sind die gemeinsamen Merkmale und Vorzüge aller Römerwerke.

Weit leichter wiegt das Verdienst der Römer in der Bildnerei und Malerei, ja es beschränkt sich im Wesentlichen darauf, dass sie als reiche, prunkliebende Mäcene den griechischen Künstlern, als ihr eigenes Vaterland in seiner Entartung und Verarmung ihrer nicht mehr bedurfte, eine Zuflucht geboten, eine Reihe neuer Aufgaben gestellt und dadurch eine noch immer höchst bedeutende Nachblüthe hellenischer Kunst veranlasst haben. War nun auch Talent, Fertigkeit, Ueberlieferung und selbst das Stoffgebiet griechisch, so erlangten die Römer doch auf die Kunstübung den modificirenden Einfluss, welchen das Geschlecht der Mäcene und der Besteller gewöhnlich auf das der Künstler ausübt. Theils also erging man sich in Wiederholungen und Nachbildungen älterer Meisterwerke, theils schuf der mehr äusserliche, auf Prunk und Effekt gerichtete Sinn der Zeit neue Werke, die seinem Wesen zusagten. Wahrhaft Eigenes, Selbständiges wurde jedoch nur auf dem Gebiet der realistisch historischen und Portraitdarstellung erreicht. Denn gerade diese Zweige der bildenden Kunst mussten einem Volke am meisten entsprechen, das seinen Weg in der Geschichte mit einer Reihe glänzender Thaten bezeichnete, die Persönlichkeit des einzelnen Feldherrn und Staatsmannes gern in den Vordergrund stellte und später seinen Cäsaren sammt ihrem Geschlecht die Ehre der Vergötterung zugestand.

Die grösste Bedeutung der Römer für die Geschichte der Kunst beruht aber auf ihrer Weltherrschaft. Indem sie allen Nationen ein gemeinsames Joch auflegten, brachten sie ihnen zugleich mit ihren Gesetzbüchern auch ihre Kunst, d. h. die von ihnen adoptirte, verallgemeinerte und zum Weltbürgerthum vorbereitete griechische Kunst. Hier zum ersten Mal sehen wir den Unterschied der Nationen verwischt und die Kunst, losgerissen von den Bedingungen und Schranken nationaler Anschauung, als ein allgemeines Gesetz in Italien wie in Griechenland, bei den rauhen germanischen und gallischen Stämmen des Nordens, wie bei den alten Kulturvölkern des Orients ohne Unterschied herrschen.

2. Die römische Architektur.

a. Das System.

Nirgends tritt so klar die eklektische, verständige Richtung der Römer in ihrem Kunstschaffen zu Tage, wie in ihrer Architektur. Ihre ältesten Bauwerke waren nach etruskischer Weise errichtet, in ihren späteren macht sich die Aufnahme griechischer Formen geltend und verwischt die Spuren jenes früheren Einflusses. Nur ein wichtiges Element etruskischer Kunst blieb in der römischen Architektur dauernd in Kraft und erreichte sogar in ihr einen höhern Grad künstlerischer

Durchbildung: der Gewölbebau. Zuerst an Nützlichkeitsbauten, wie der oben erwähnten Cloaca maxima, an Wasserleitungen, Brücken und Viadukten verwendet, erhielt die Wölbung bald auch bei ausgedehnten Prachtgebäuden ihre Stelle, und zum ersten Mal wurde durch die feste Construktion, die Kraft und Widerstandsfähigkeit des Bogens die Möglichkeit geboten, Gebäude von vielen Stockwerken in monumentaler Dauerhaftigkeit aufzurichten. So lange man wie im Orient und bei den Griechen im Steinbau nur durch mächtige horizontale Balken die Bedeckung eines Raumes bewirken konnte, war die raumbildende Thätigkeit der Architektur auf ein Minimum von Spielraum beschränkt, abhängig von den natürlichen Bedingungen des Steines, der nur in geringer Weite frei lagernde Balken darbot. Nachdem man aber die Zusammensetzung keilförmiger Steine zu einem Bogen erfunden hatte, der durch das Streben der einzelnen Theile nach ihrem Schwerpunkt in fester Spannung erhalten wurde, war die Baukunst grossentheils von den natürlichen Schranken befreit und vermochte die Räume weiter und mannichfaltiger, den Grundriss beweglicher zu gestalten als vorher. Dies ist die Bedeutung, dies der grosse Fortschritt des von den Etruskern erfundenen und von den Römern durchgeführten Gewölbebaues. Durch ihn haben die Römer Aufgaben gelöst, wie sie so grossartig und mannichfaltig weder vorher noch nachher der Architektur gestellt, so bedeutsam und so schön nie wieder gelöst worden sind. Unter den Wölbungsformen, die wir bei den Römern kennen lernen, ist das Tonnengewölbe die einfachste. Man bezeichnet so den Bogen, welcher zwei gegenüberliegende Wände verbindet. An seinen beiden Enden in einem Schildbogen sich öffnend, hat diese Wölbungsform nur den Nachtheil, dass sie in der ganzen Länge ihrer Seitenwände ein gleich starkes Widerlager bedarf, um dem nach der Seite drängenden Schub des Bogens zu widerstehen. Freier und vielseitiger gestaltet sich dagegen das von den Römern erfundene Kreuzgewölbe. Es entsteht, wenn über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchkreuzen. Sie durchdringen einander dann und heben sich gegenseitig zum Theil auf, so dass sie sich in den beiden Diagonallinien, welche die gegenüberliegenden Ecken verbinden, durchschneiden. Diese kreuzförmig laufenden Gewölbegrate steigen demnach von vier Stützpunkten auf und scheiden das Gewölbe in vier Bogendreiecke oder Kappen. In dieser Form hat das Gewölbe eine höhere Beweglichkeit erlangt, die stützenden Wandflächen in vier freie stützende Glieder aufgelöst und einen lebendig bewegten Organismus geschaffen. Eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, wurde durch die bei den Römern beliebten Rundbauten hervorgerufen. Man kann sich dieselbe als eine halbirte hohle Kugel denken, die durch horizontale Schichten keilförmig geschnittener Steine zusammengesetzt ist und also das construktive Princip des Bogenbaues auf einen kreisförmigen Grundriss übertragen zeigt. Die Nothwendigkeit, dieser Wölbungsform auf allen Punkten genügendes Widerlager zu geben, erzeugt hier jedoch, ähnlich wie beim Tonnengewölbe, eine Beschränkung. Neben der Kuppel finden sich sodann in der römischen Architektur bei den häufig vorkommenden Halbkreisnischen (Apsiden) Halbkuppelgewölbe angewandt. Mit dieser Summe von Wölbungsformen wusste man nicht allein die Räume mannichfaltig zu gestalten, die verschiedensten Grundrissanordnungen durchzuführen, sondern auch durch freie Bogenstellungen, sowie durch Nischen und Mauerblenden den Wänden aussen und innen eine höchst lebendige Gliederung zu verleihen.

Dennoch wäre dies ganze System ein ziemlich nüchternes geblieben, wenn die Römer nicht anderswoher ein Element künstlerischen Schmuckes entlehnt hätten. Dies war der Säulenbau der Griechen, der seine reich und voll erschlossene Blüthe den römischen Bauten zu dekorativem Gepränge darbringen musste. Sowohl bei den Hallen der Basiliken und der Märkte, bei den reicher ausgebildeten Höfen der Häuser, als auch vorzüglich bei der Anlage der Tempel wendeten die Römer den griechischen Säulenbau in reichem Maasse an. Mochten letztere den etruskischen oder den griechischen Plan des Grundrisses zeigen, immer wurde ein prächtiger

Schmuck von Säulen hinzugefügt, indem man entweder die stattliche griechische Form des Peripteros oder des Dipteros anwendete, oder bei etruskischem Grundriss der Vorhalle eine Tiefe von drei bis vier Säulenstellungen und der Mauer ringsum in pseudoperipterischer Weise eine Ordnung von Halbsäulen gab. Dabei sind die dorischen und ionischen Formen wegen ihrer grösseren Einfachheit minder beliebt und nur in der früheren Epoche häufiger gebraucht, die prachtvollere korinthische Form dagegen nicht allein mit grosser Vorliebe angewendet und zu jener typischen Gestalt ausgeprägt, in der wir sie jetzt fast ausschliesslich kennen (Fig. 187), sondern es wurde auch von den Römern noch eine neue Abart, das sogenannte Composita- oder römische Kapitäl geschaffen (Fig. 188), indem in plumper, prunkvoller Schwerfälligkeit eine vergröberte Form des ionischen Kapitäls auf die beiden Reihen der zierlich umgebogenen Akanthusblätter gesetzt wurde. Häufig dagegen findet man die drei griechischen Ordnungen an demselben Gebäude zur Bezeichnung der einzelnen Stockwerke verwendet, wobei dem untern die dorische, dem mittlern die ionische und dem obern die korinthische zugetheilt wird.

Damit sind wir bei dem Punkte angelangt, der die Bedeutung der römischen Architektur ausmacht, der Verbindung von Säulenbau und Gewölbebau. Dass diese

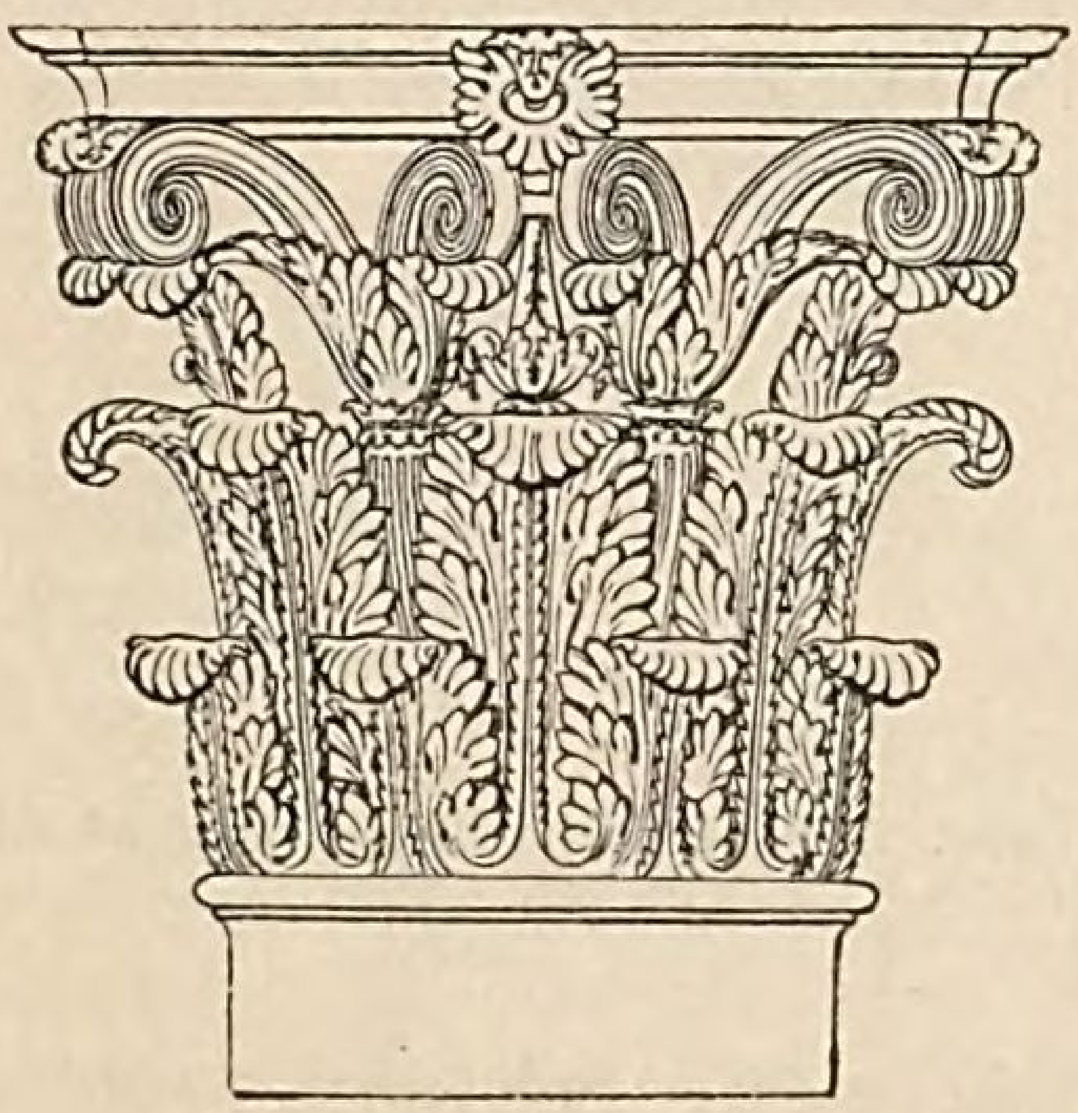


Fig. 187. Korinthisches Kapitäl.

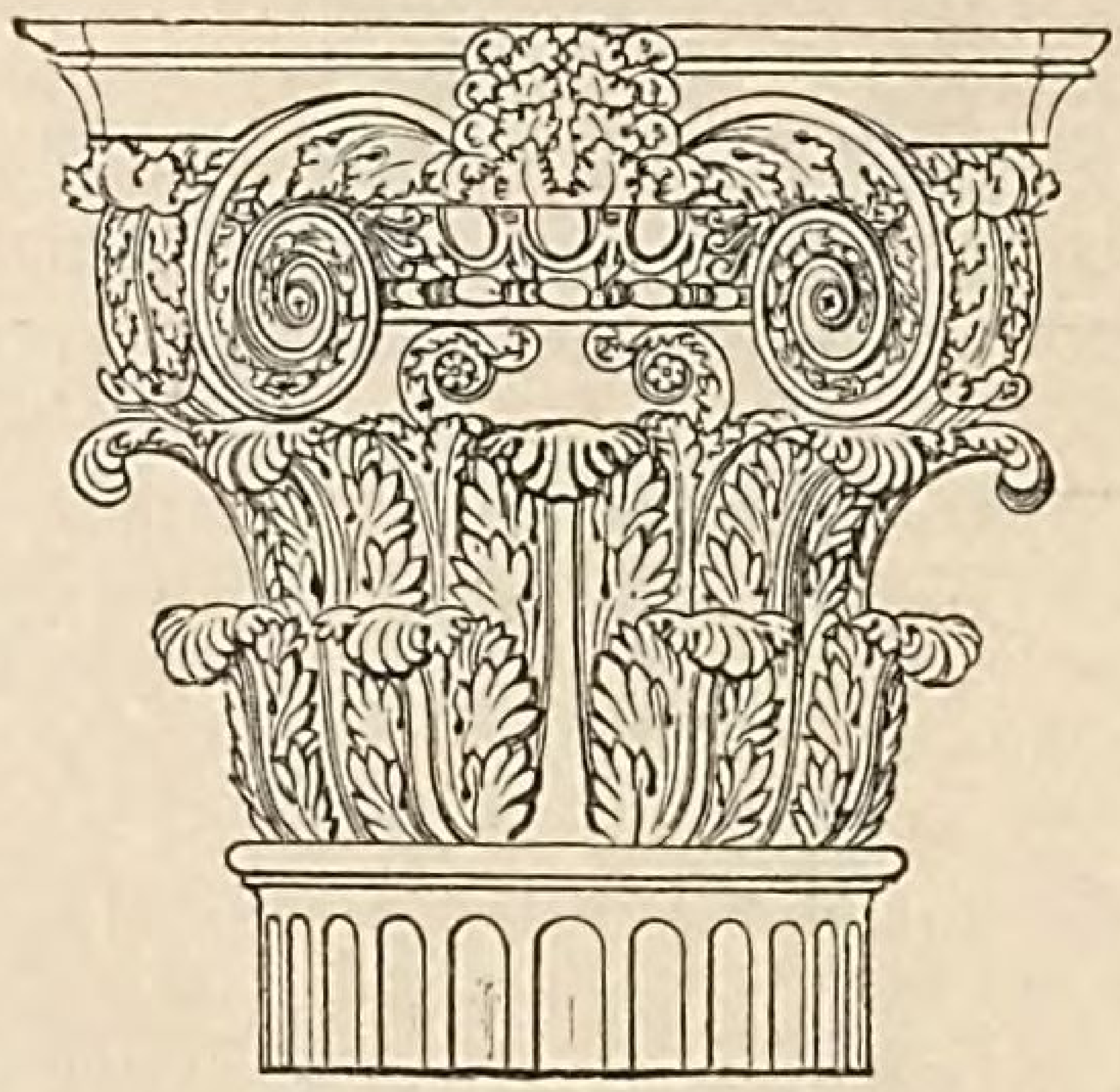


Fig. 188. Composita-Kapitäl.

indess nur eine äusserliche, willkürliche war, lag in der Natur der Sache. Der Bogenbau stand seinem construktiven Wesen nach in Verbindung mit kräftigen Pfeilern und starken Mauermassen. Um diese lebendiger zu gliedern, wurden wie ein loser Rahmen die griechischen Säulen sammt ihrem Gebälk und Gesims dem Mauerkörper vorgesetzt, sei es als Halbsäulen oder Pilaster, sei es als selbständig vortretende Säulen. Die Gesetze über den Abstand der Säulen wurden dadurch freilich gelockert, auch gab man den einzelnen Säulen oft ein viereckiges Mauerstück als Unterlage oder Postament; im Uebrigen aber hielt man an den griechischen Formen fest, nur dass man die verschiedenen Ordnungen manchmal willkürlich verschmolz, die Gesimse durch Häufung dekorativer Glieder kräftiger hervorhob und überall den Ausdruck überladener Pracht erstrebte. Dazu gesellte sich eine nüchtern schematische Auffassung, die, Hand in Hand mit einem Missverständniss der ursprünglichen Bedeutung der Formen, z. B. dem dorischen Fries (Fig. 189) an den Ecken eine halbe Metope gab, indem man die unregelmässige Theilung der Triglyphen ohne Zweifel zu berichtigen und zu verbessern wähnte. So wurde auch durch die für die Höhe der Bauwerke oft nicht zureichende Länge der Säulen die Anordnung eines Halbgeschosses mit Pilastern, einer sogenannten Attika über einem Hauptgeschosse herbeigeführt. In noch loseren Zusammenhang geriethen die Säulen in der letzten Epoche römischer Kunst, als man sie bei grossen Pracht-

räumen oft unmittelbar als Stützen der Kreuzgewölbe verwendete, obwohl sie auch dann noch ihr Stück Gebälk sammt Fries und Kranzgesims beibehielten. Für das Kranzgesims entwickelten die Römer, indem sie sich an die korinthische Bauweise der Griechen anschlossen, eine überaus prächtige Form (Fig. 190), die an Reichthum und Schönheit der Wirkung von keinem andern Gesimse der Welt erreicht wird. In ähnlicher Weise springen dieselben Theile auch über den Säulen, die bloss zu Wanddekorationen verwendet sind, vor und bilden jene Verkröpfungen, die deutlicher als alles Andre den äusserlichen, unorganischen Charakter dieser Architektur enthüllen. Nicht minder war die Uebertragung der Felderdecken griechischer Tempel auf die mannichfachen Gewölbflächen, sowie die architravartige Profilirung des einfachen Bogens (der Archivolte) ein Zeichen von der Unfähigkeit der Römer, ihrem Gewölbesystem eine innerlich nothwendige, struktiv bedingte Kunstform zu schaffen. Sie vermochten nur zu combiniren, zu entlehnen, zu verbinden, nicht von innen heraus ein Neues schöpferisch zu entfalten.

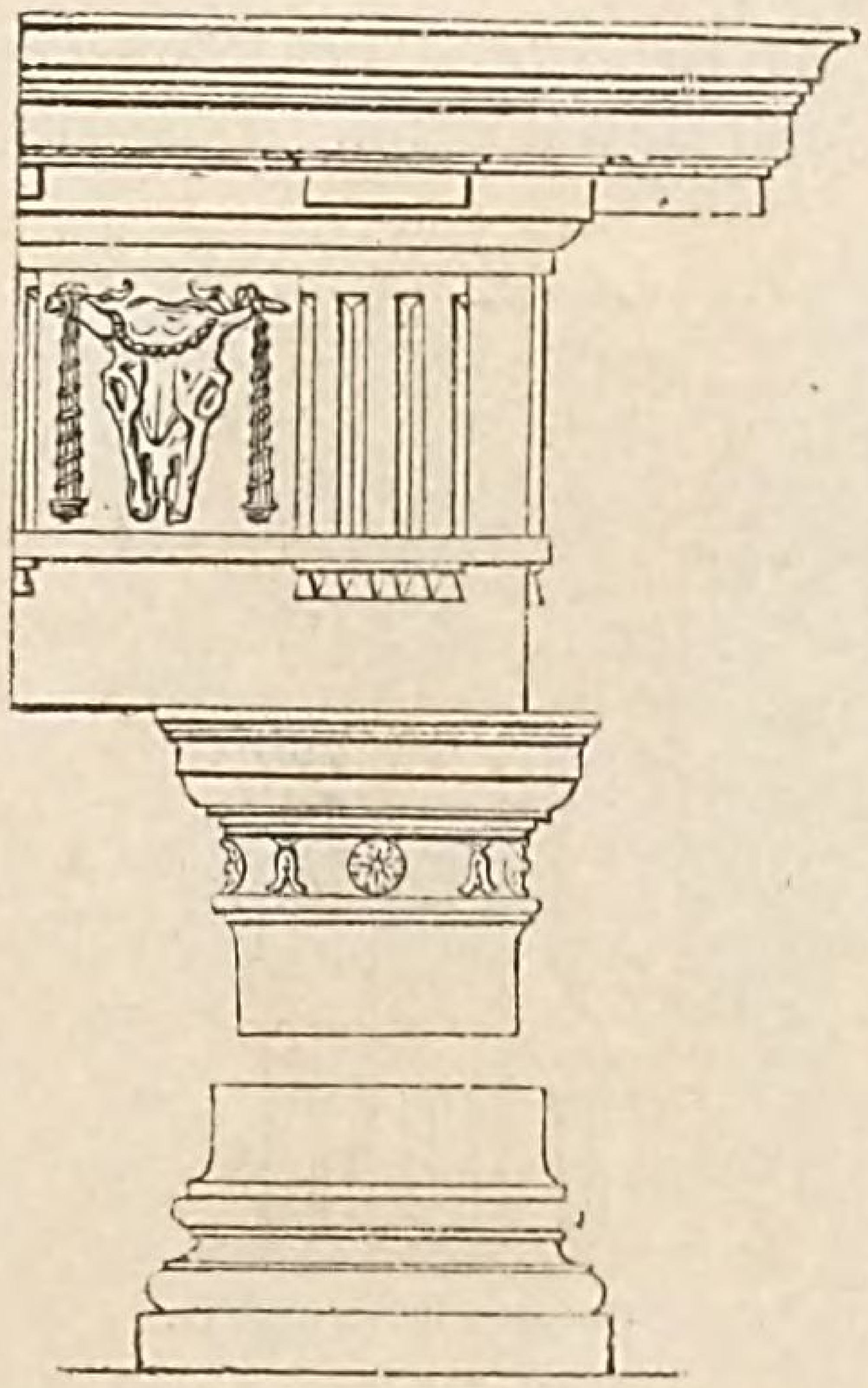


Fig. 189. Dorische Ordnung bei den Römern.

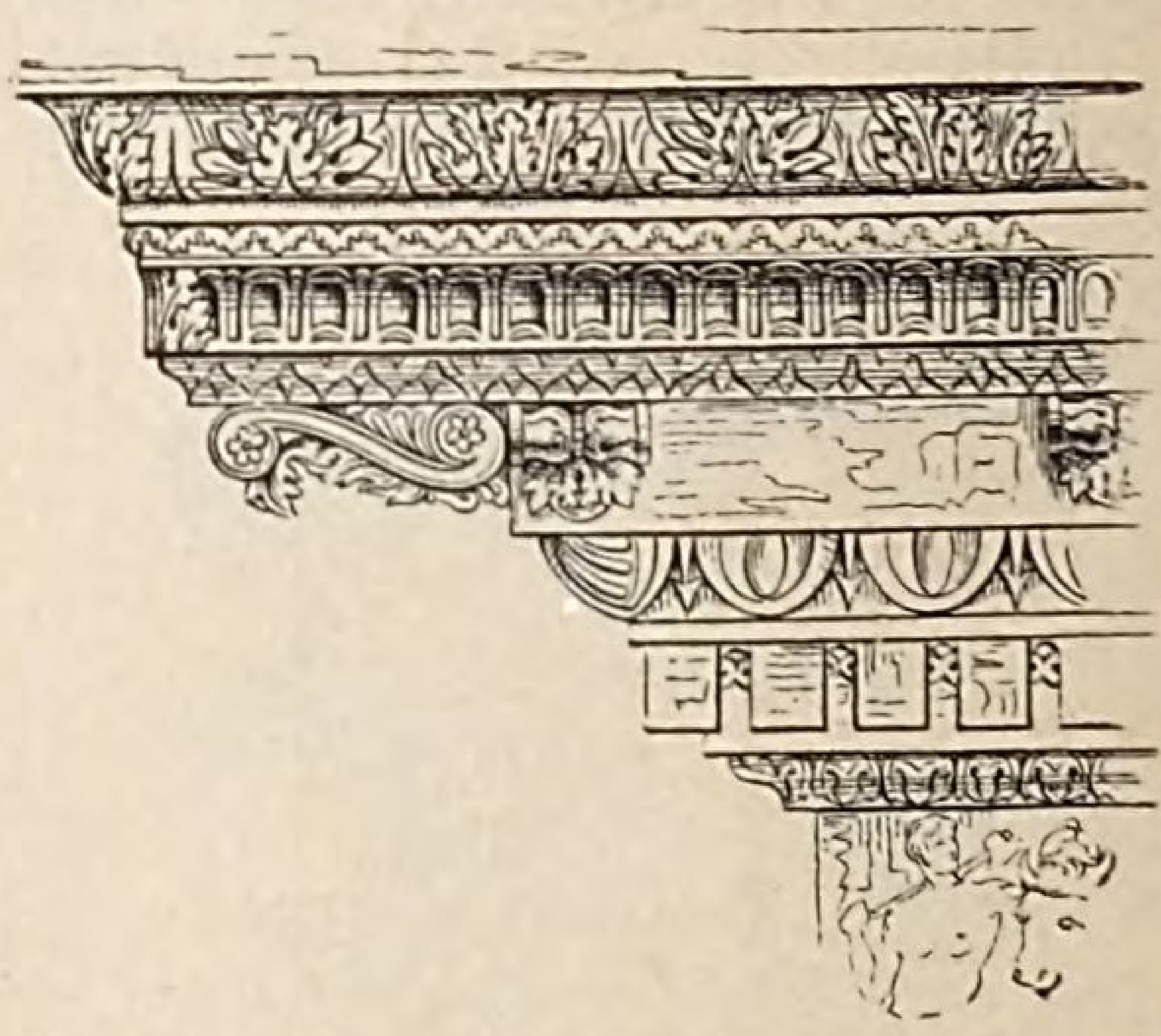


Fig. 190. Korinthisches Kranzgesims vom Bogen des Titus.

Trotz dieser Schranken sind der römischen Baukunst unleugbar grosse Vorzüge eigen. Sie zeigt das architektonische Gebiet beträchtlich erweitert und mit Hülfe der neuen Mittel der Construktion eine früher ungeahnte Mannichfaltigkeit von Zwecken künstlerisch befriedigt. Am glänzendsten beweist sich diese Kunst in der Lösung der Aufgaben praktischen, profanen Bedürfnisses. Nicht bloss Strassen- und Brückenbauten, Wasserleitungen und Viadukte, Mauern und Thore, sondern auch Paläste und Villen, Markt- und Gerichtshallen, sowie alle jene dem öffentlichen Vergnügen gewidmeten Bauten, Cirkus und Thermen, Theater und Amphitheater erhielten in der römischen Baukunst eine ebenso gediegene als glänzende Gestalt. Wie Allem, was von den Römern ausging, war auch ihren Bauten der Charakter der Macht und Grösse aufgeprägt, und die Gediegenheit der Ausführung, die Trefflichkeit des Materials hat nur den gewaltsamsten Zerstörungen weichen können, so dass selbst die Trümmer noch Zeugniss einer fast unvergänglichen Herrlichkeit sind. Nicht minder ausgezeichnet sind diese Werke durch den Glanz und die Schönheit ihrer Ornamente, denn wenn auch die griechischen Formen ihre ursprüngliche Zartheit in ein derberes, üppigeres Spiel verwandelt sehen, so ist doch die Virtuosität des Meissels so gross und die ursprüngliche Schönheit so unverwüstlich, dass selbst die verstümmelten geschändeten Reste das Beispiel einer Prachtdekoration gewähren, wie kein Styl sie wieder in so prunkvoller und doch edler Schönheit hervorgebracht hat. Indem aber die Römer diesen Styl in zahl-

reichen Denkmälern über alle Theile ihres weiten Reiches verbreiteten, schufen sie der Architektur jene universelle Stellung, welche in der Folgezeit unter der Herrschaft des Christenthums zu neuen grossartigen Entwicklungen führen sollte.

b. Die Denkmäler.[1]

Die älteste Epoche der römischen Architektur scheint ausschliesslich durch etruskische Einflüsse bestimmt gewesen zu sein. Wir wissen, dass die Tempel zu Rom nach etruskischer Weise erbaut waren, und dass die grossen Abzugskanäle zur Entwässerung der Stadt in die Zeit der tarquinischen Herrschaft fallen. Die ältere Epoche der Republik, die eine Zeit strenger Einfachheit der Sitten war, that sich vorzüglich in Nützlichkeitsbauten hervor. Die Via Appia sowie mehrere Wasserleitungen sind grossartige Zeugnisse dieser Epoche. Zeitig machte sich

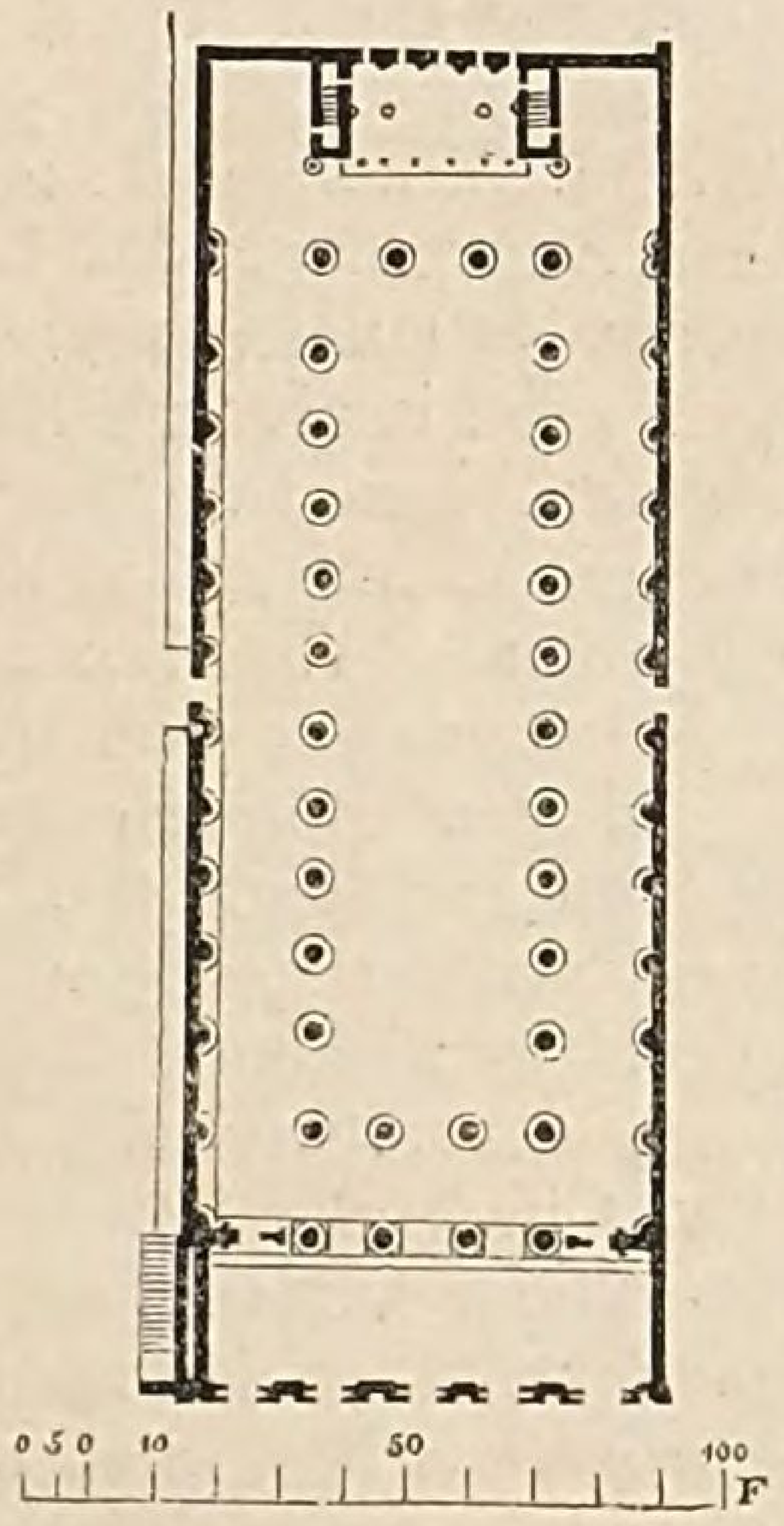


Fig. 191. Basilika zu Pompeji. Grundriss.

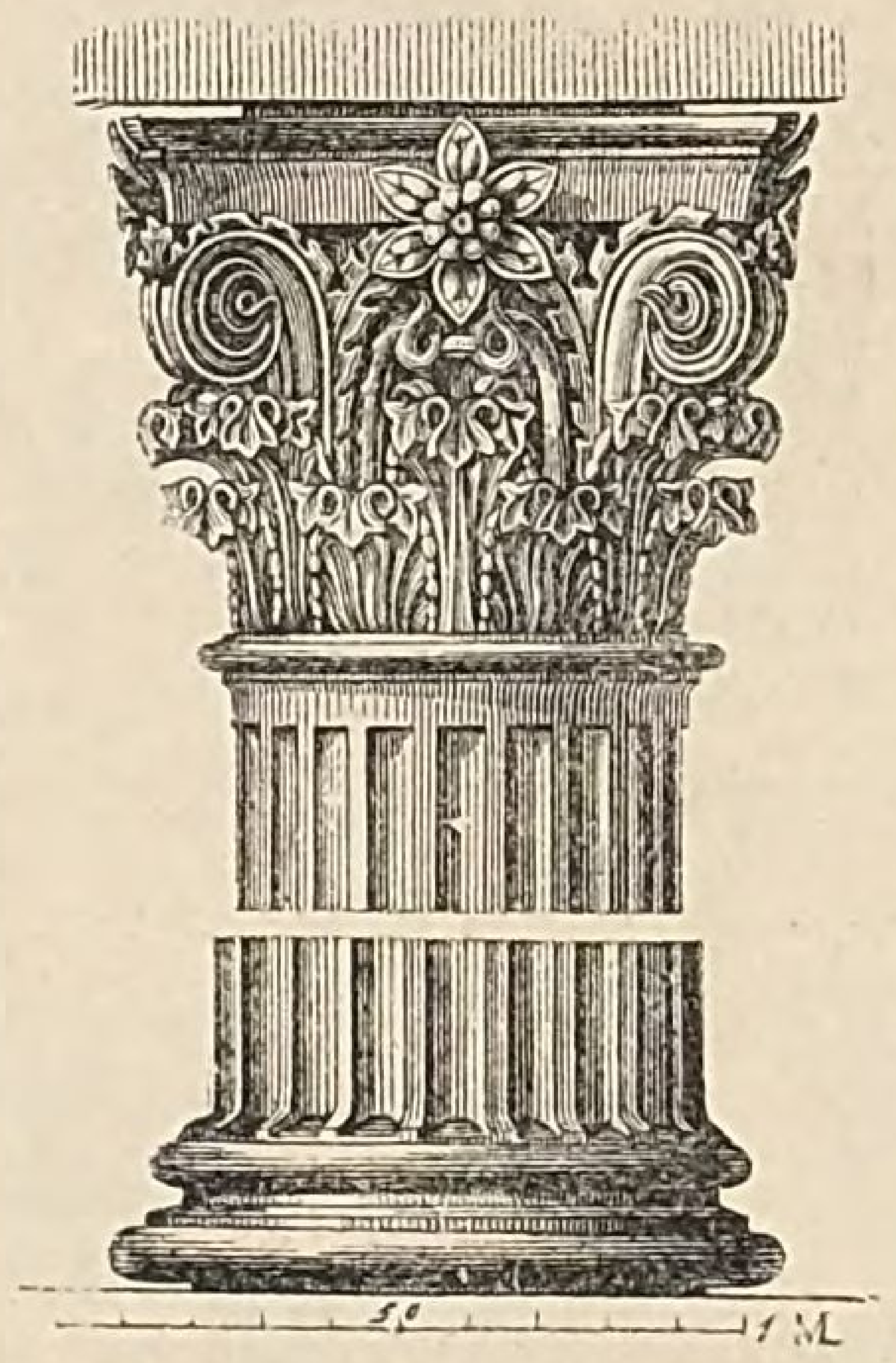


Fig. 192. Vom Vestatempel zu Tivoli.

jedoch der griechische Einfluss geltend, besonders seit etwa 150 v. Chr. die Römer Griechenland unterjocht hatten. So wurden aus der macedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvolleren Tempel in griechischen Formen erbaut, und zugleich erhielt die Basilika ihre glänzende Ausbildung. Dies waren Gebäude von länglich rechteckiger Grundform, deren breiter Mittelraum ringsum in zwei Geschossen von Säulenhallen umzogen wurde. Während diese Räume dem Geschäfts- und Handelsverkehr bestimmt waren, diente vielleicht die an der einen Schmalseite angebrachte Halbkreisnische, bisweilen wie in Pompeji geradlinige Nische (Fig. 191) als erhöhtes Tribunal, als Ort der öffentlichen Gerichtsverhandlungen. Geringe Reste sind aus jener Frühepoche der römischen Architektur erhalten, immerhin jedoch genügend, um uns von einer gewissen schlichten Einfachheit in Material und Form eine Anschauung zu geben. Die frühesten Werke sind in einem unschein-

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 27—31. (V.-A. Taf. 13—15.) *Desgodetz,* les édifices antiques de Rome. Fol. Paris 1682 — *Piranesi,* le antiquità Romane. 14 Vols. Fol. — *Canina,* gli edificj di Roma antica. Fol. Roma 1840. — *Valladier,* Raccolta delle più insigne fabbriche di Roma etc. Fol. 1826. — *F. Reber,* die Ruinen Roms. Mit Abb. Leipzig 4. u. A.

baren, für feinere Detailausführung wenig geeigneten grünlich grauen Tuffstein, dem Peperin, ausgeführt: doch scheint bald darauf der Travertin, ein durch seinen schönen warmen Ton und seine Festigkeit ausgezeichneter Kalkstein, in allgemeinere Aufnahme gekommen zu sein. Eins der interessantesten, zugleich geschichtlich bedeutsamsten Denkmäler dieser Zeit ist der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus aus der Frühzeit des 3. Jahrhunderts v. Chr., der in dem an der Porta Latina aufgefundenen unterirdischen Familiengrabe dieses berühmten Geschlechtes entdeckt und in das Museum des Vatikans übertragen wurde. Der dorische Triglyphenfries mit seinen oben gerade abgeschnittenen Triglyphen, die Rosetten in den Metopen, die schwerfällige Gesimsgliederung mit dem Zahnschnittfries, die volutenartige Bekrönung der Ecken, das Alles sind Beweise einer eigenthümlich strengen und einfachen Aufnahme griechischer Details. Die ionische Form zeigt sich dagegen an dem Tempel der Fortuna virilis, dessen zierliche Vorhalle mit ihren sechs Säulen sich pseudoperipterisch an den Mauern der Cella fortsetzt, und der sich auf hohem Unterbau dicht an der Tiber erhebt. Endlich ist auch ein Beispiel früher Anwendung des korinthischen Styles (Fig. 192) in dem sogenannten Vestatempel zu Tivoli erhalten, der mit seinem anmuthigen Rundbau, rings von Säulen umgeben, auf steiler Felshöhe über den schäumenden Wassern des Anio thront. Er ist zugleich ein anziehendes Beispiel der bei den Römern beliebten runden Tempelanlagen (Fig. 193). — Von dem tüchtigen, grossartigen Sinn dieser Frühzeit zeugen endlich die Reste des Tabulariums, des alten Reichsarchivs, das um 78 v. Chr. erbaut wurde und mit seinen gewaltigen Quadermassen, den ehemals offenen, zwischen dorischen Halbsäulen angeordneten Bogenhallen, den Abhang des Capitols gegen das tiefer gelegene Forum krönt; ferner das an der Via Appia gelegene Grabmal der Cäcilia Metella, der Gattin des Triumvirn Crassus, das in runder Grundform auf quadratischer Basis thurmartig aufragt.

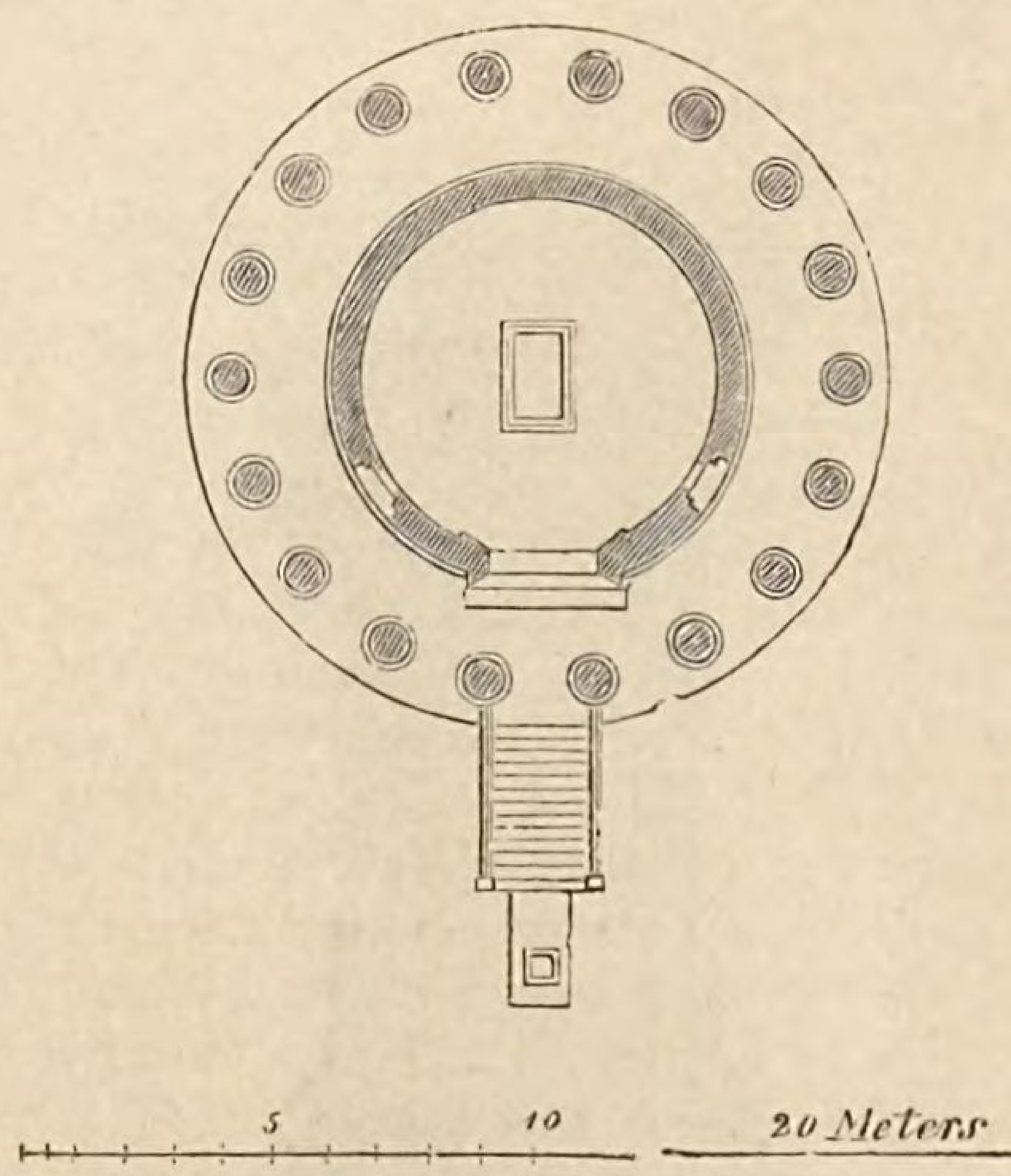


Fig. 193. Grundriss des Vestatempels zu Tivoli.

Gegen Ende der republikanischen Zeit, als die das Reich erschütternden Kämpfe um die Einzelherrschaft begannen, griff in den baulichen Unternehmungen eine Grossartigkeit und Pracht um sich, die an die Stelle republikanischer Einfachheit einen fürstlichen Prunk setzte. Das Theater, welches M. Scaurus im Jahr 58 für 80,000 Zuschauer baute, war zwar noch aus Holz, allein mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber und Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorsäulen und einer Unzahl eherner Statuen geschmückt. Aber schon drei Jahre darauf konnte Pompejus das erste steinerne Theater in Rom errichten, das 40,000 Zuschauer fasste, und dessen Höhe ein Tempel der siegreichen Venus krönte. Was Cäsar der Stadt an Prachtbauten schenkte, überbot aber alles Frühere. Er baute ein Amphitheater, das mit einem riesigen seidnen Zeltdach zum Schutz gegen die Sonne versehen wurde; er begann den Bau eines steinernen Theaters, das Augustus vollendete; er vergrösserte und verschönerte den Circus Maximus, der nach der bescheidensten Angabe anderthalbhunderttausend Zuschauer fasste; er führte die prachtvolle Basilika Julia auf, deren Marmorfussboden in neuerer Zeit an der Südseite des Forums aufgedeckt worden ist; endlich baute er selbst ein neues Forum, das er durch einen Tempel der Venus Genetrix schmückte.

Dies Alles war aber nur der Uebergang zu jener herrlichen augusteischen Zeit, welche die edelste Glanzepoche römischen Lebens bildet. Namentlich unter Augustus scheint die römische Architektur ihren Höhepunkt erreicht zu haben, wie ja auch in der Literatur seine Regierung als das goldene Zeitalter betrachtet und durch die ersten Sterne römischer Poesie, Namen wie Virgil, Ovid und Horaz, Tibull und Properz verherrlicht wird. Augustus führte nicht bloss die unvollendeten Bauten Cäsars zu Ende, erneuerte nicht bloss 82 Tempel, darunter die erhabensten und berühmtesten der früheren Zeit, sondern errichtete grossartige Gebäude für

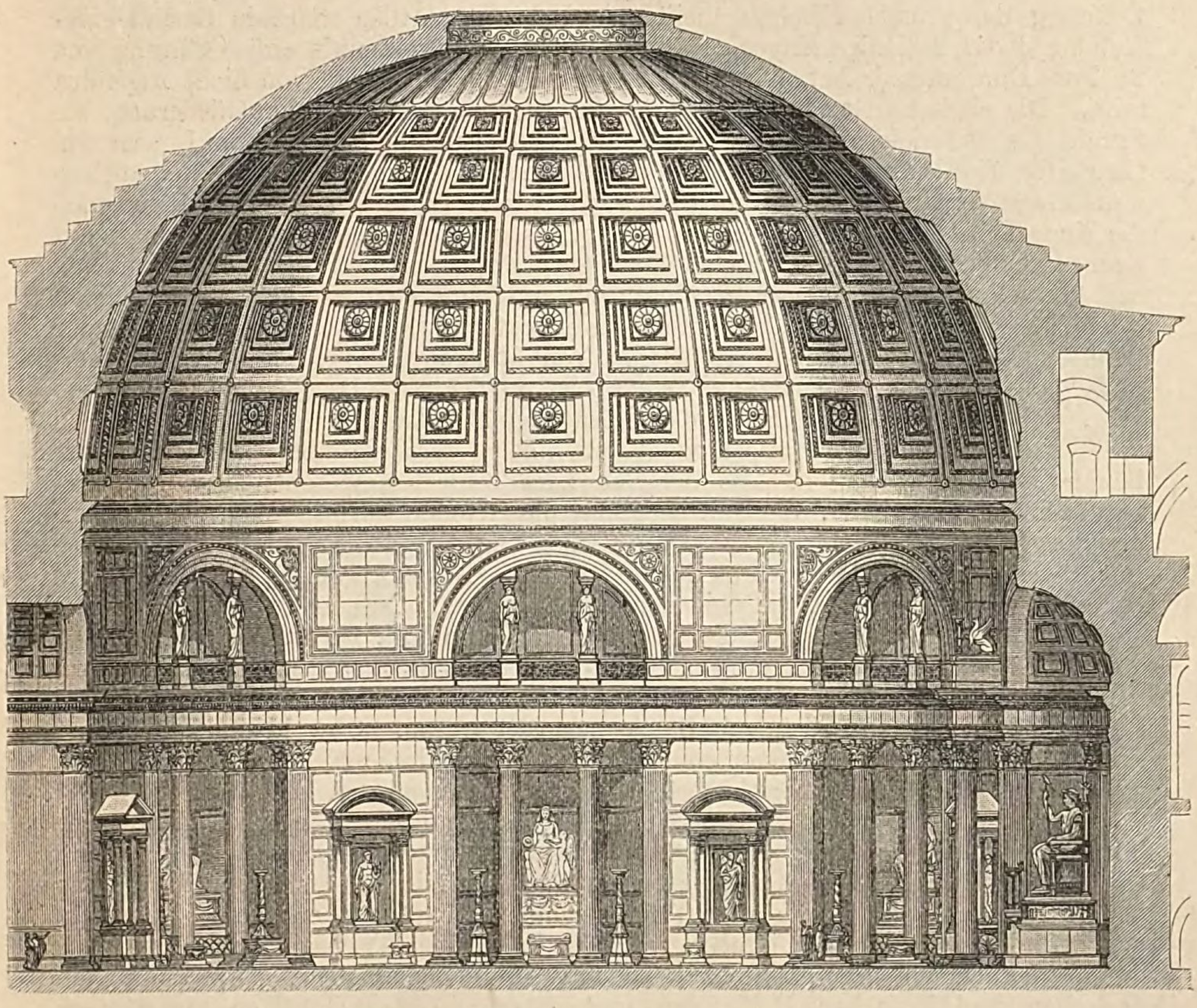


Fig. 194. Durchschnitt des Pantheons (nach Adler).

Volksversammlungen, vor Allem aber ein neues, nach ihm benanntes Forum, dessen Umfassungsmauer sammt einem Reste des prachtvollen damit verbundenen Tempels zum Theil noch erhalten ist. Von diesem Tempel, den Augustus in der Schlacht von Actium dem rächenden Mars (M. Ultor) gelobt hatte, sieht man drei korinthische Säulen sowie ein Stück der Cellenmauer und der schönen Felderdecken noch aufrecht stehen und bewundert in ihnen mit Recht einen der edelsten Ueberreste römischer Kunst. Das grossartigste Denkmal dieser Zeit und eins der erhabensten Römerwerke überhaupt ist das von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, erbaute Pantheon (Fig. 194). Ursprünglich war es ein Saal in den gegen 26 v. Chr. erbauten Thermen, der ersten derartigen Anlage in Rom; bei

seiner Vollendung wurde es aber sogleich zum Tempel umgewandelt und dem rächenden Jupiter geweiht. Der Bau zeigt die in der altitalischen Kunst beliebte Rundform, die hier, vielleicht zum ersten Mal in so grossartigen Dimensionen, mit einer Kuppel gewölbt ist. Das Innere hat 132 Fuss im Durchmesser und ebenso viel in der Höhe. Die Wände werden von acht Nischen durchbrochen, drei halbrunden und abwechselnd mit ihnen vier rechtwinckligen, in welche später prachtvolle Marmorsäulen mit Gebälk eingebaut sind. Darüber erhebt sich eine Attika mit Pilastern, deren ursprüngliche Anlage ebenfalls verändert ist, da sich über dem Gebälk der Säulen die von Diogenes gearbeiteten Karyatiden erhoben, welche die Oeffnung der grossen Nischen theilten.[1] Ueber der Attika steigt in Gestalt einer Halbkugel das mächtige Kuppelgewölbe empor, das im Zenith eine Oeffnung von 26 Fuss Durchmesser hat, durch welche dem Raum ein Strom von Licht zugeführt wird. Die einfache Regelmässigkeit des Ganzen, die Schönheit der Gliederung, die Pracht des Materials, die ruhige Harmonie der Beleuchtung geben dem Innern den Charakter feierlicher Erhabenheit, der selbst durch die spätern, zum Theil disharmonischen Veränderungen kaum geschwächt wird. Diese haben namentlich auch die Kuppel betroffen, deren schön und wirksam profilirte Cassetten ehemals mit Bronceornamenten reich ausgestattet waren. So ist auch die Marmorbekleidung der Attika im vorigen Jahrhundert entfernt und eine gemeine Coulissenmalerei an ihrer Stelle ausgeführt worden. Nur die prächtigen Säulen aus gelbem Marmor (giallo antico) mit Kapitälen und Basen von weissem Marmor und die Marmorbekleidung der unteren Wände zeugen noch von der alten Pracht. Die Karyatiden aber, welche nach dem Zeugniss der Alten ebenfalls das Innere schmückten, sind verschwunden; man darf jedoch wohl annehmen, dass sie über dem Gebälk der Säulen ihren Platz hatten. Als der Bau zum Tempel umgeschaffen wurde, gab man ihm eine Vorhalle, die mit sechzehn prachtvollen korinthischen Säulen ausgestattet ist, so dass acht den vorderen Giebel tragen und die übrigen acht die beträchtlich tiefe Vorhalle in drei Schiffe theilen. Das mittlere derselben führt auf die grosse Eingangspforte, die beiden anderen enden in Nischen. Die Decke hatte ehemals broncene Ornamente, die unter Papst Urban VIII. barbarischer Weise fortgenommen und zu dem plumpen barocken Altartabernakel der Peterskirche verwendet wurden. Das Aeussere ist übrigens einfach und schmucklos in Ziegeln aufgeführt, die ursprünglich mit Stuck bekleidet waren. Obwohl die Verbindung der Vorhalle mit dem Rundbau eine lockere, unorganische genannt werden muss, macht doch das Ganze einen höchst bedeutenden, imposanten Eindruck.

Im Jahr 13 v. Chr. vollendete Augustus sodann das von Cäsar begonnene Theater des Marcellus; nach einem Schwiegersohn des Imperators also genannt. Seine gewaltigen Reste sind noch jetzt im Palaste Orsini, der sich mit Benutzung der Umfassungsmauer in die alten Trümmer hineingebaut hat, erhalten. Man sieht von dem Halbrund noch ein tüchtiges Stück in solidem Travertinquaderbau, Fragmente der beiden unteren Stockwerke mit ihren Bogenhallen, eingerahmt von dorischen und ionischen Halbsäulen und entsprechenden Gebälken, in einfach strenger, klarer Behandlung, selbst noch mit beibehaltenem Triglyphenfries. Das Theater fasste ehemals 30,000 Zuschauer. Auch von dem prachtvollen Porticus der Octavia, der zu dem Theater gehörend, dem Volke unter seinen Hallen einen schattigen Raum zum Lustwandeln gewährte, sind in der Nähe noch einige schöne korinthische Marmorsäulen sammt Gebälk in der schmutzigen Umgebung des Ghetto und eines Fischmarktes erhalten. Dagegen ist vom grossartigen Mausoleum des Kaisers, das wie ein mächtiger Berg mit Terrassen aufragte, bepflanzt mit Bäumen und auf der Spitze geschmückt mit der ehernen Statue des Kaisers, nur noch die Umfassungsmauer des Unterbaues, 220 Fuss im Durchmesser, im alten Marsfelde vorhanden, jetzt ein Platz für Kunstreiter und ähnliche Schaustellungen.

[1] Vgl. *F. Adler*, das Pantheon.

— Wie mannichfach übrigens schon damals die Form der Grabdenkmäler war, sieht man aus der Pyramide des Cestius, einem an der Porta S. Paolo malerisch belegenen schlanken Bauwerke, dessen Inneres eine kleine ausgemalte Grabkammer birgt.

Ausserhalb Roms gibt der zierliche Tempel des Augustus und der Roma zu Pola in Istrien ein wohlerhaltenes Beispiel der edlen Ausprägung des korinthischen Styles und der Verbindung griechischer Formen mit italischer Grundrissanlage, denn nach alter heimischer Tradition ist auch hier eine tiefe Vorhalle der einfachen Cella angefügt. Noch glanzvoller ist der schöne Tempel zu Nimes im südlichen Frankreich, der dort als „maison quarrée“ bezeichnet wird (Fig. 195). Er zeigt ähnliche Anlage und lässt, wie oftmals bei den Römern in pseudoperipteraler An-

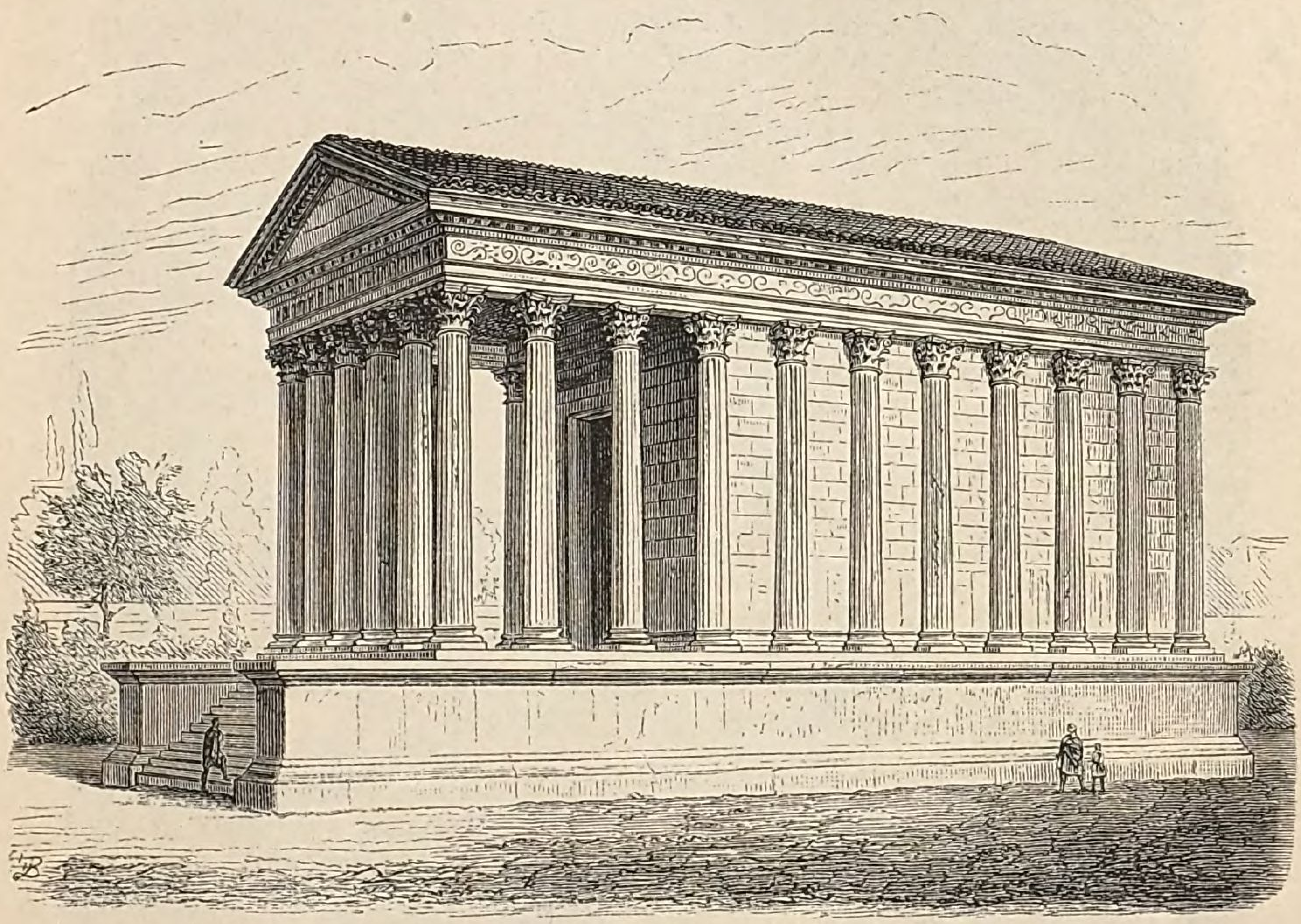


Fig. 195. Maison quarrée zu Nimes.

ordnung die Cella mit Halbsäulen umgeben. — Triumphpforten aus dieser Zeit finden sich zu Rimini, Susa und Aosta, sämmtlich noch von einfacher Anlage und Ausbildung.

Derselben Zeit gehört auch *Vitruv's* Lehrbuch der Baukunst an, welches merkwürdigerweise des Bogen- und Gewölbebaues mit keiner Silbe gedenkt und fast ausschliesslich ein akademisches Recept für die Anwendung griechischer Formen bietet.

Nach Augustus, der sich rühmen durfte, die backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, scheint die Baulust eine Zeit lang nachzulassen. Doch hat sich in den drei Säulen sammt Gebälk und Kranzgesims, die an der Südseite des Forums aufrecht stehen und früher als „Tempel des Jupiter Stator“ bezeichnet wurden, wahrscheinlich ein Werk aus der Zeit des Tiberius und des Caligula erhalten. Unter diesen Kaisern wurde nämlich der alte Dioskurentempel

erneuert, und dass in diesen Resten die Ruine des Tempels des Castor und Pollux zu erkennen sei, hat sich in jüngster Zeit unwiderleglich herausgestellt. Säule, Gebälk und Kranzgesims sind unbedingt die schönsten, reichsten und edelsten

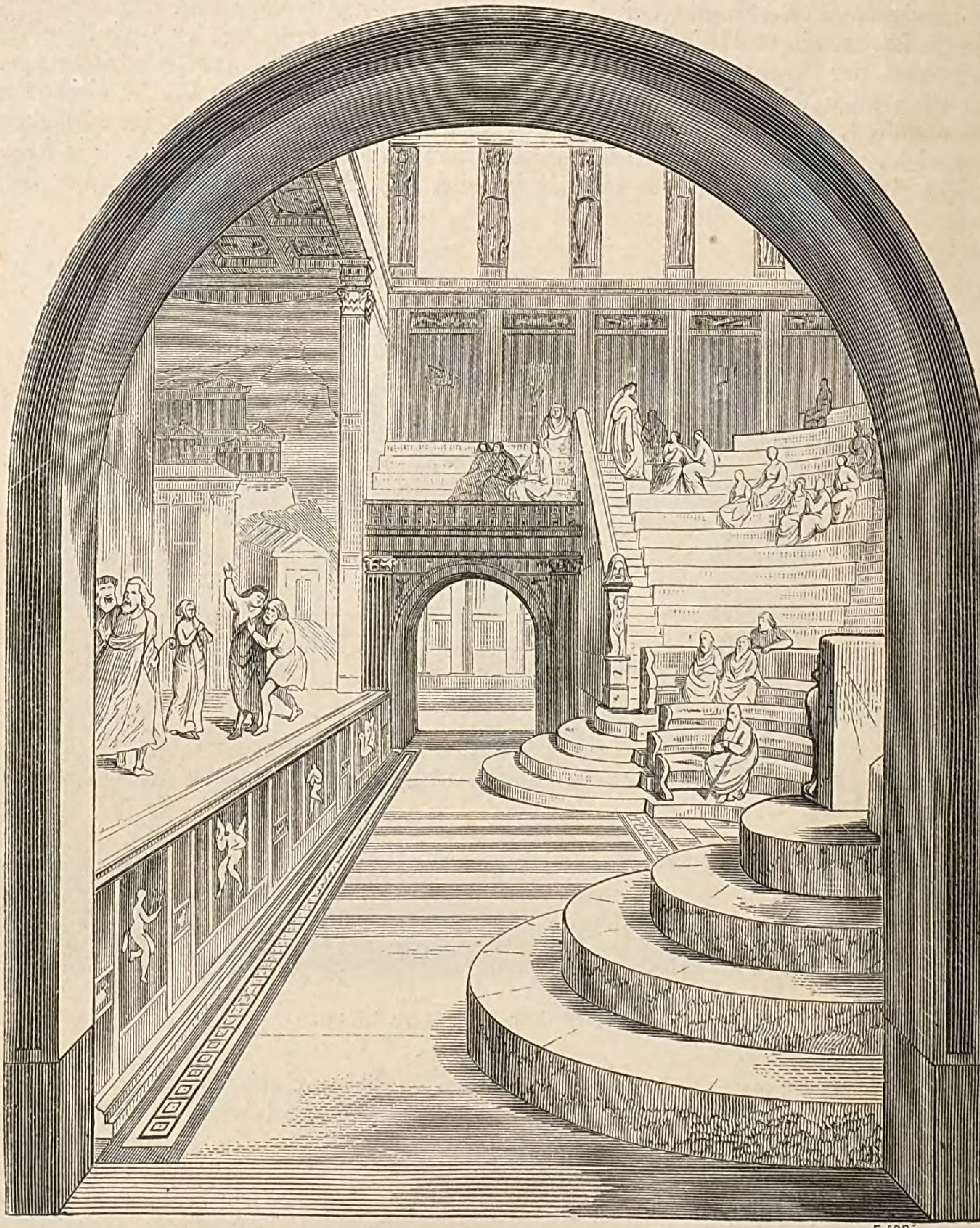


Fig. 196. Kleines Theater zu Pompeji.

antiken Ueberreste Roms. Aus Claudius' Regierung stammt sodann ein grossartiges Werk, die doppelte Wasserleitung des Anio novus und der Aqua Claudia, deren Backsteinbögen noch in gewaltigen Trümmern die Campagna und die Vignen Roms durchziehen und mit ihrem prachtvollen vegetativen Schmuck von Epheu und andern Ranken einen Hauptreiz der Villa Wolkonsky bilden. Wo diese Doppel-

leitung in die Stadt trat, erhebt sich ein mächtiges Doppelthor, über dessen Eingängen die beiden Wasserarme hingeführt sind, noch jetzt unter dem Namen der Porta Maggiore erhalten, ein schmuckloser, aber durch grossartige Anlage imponirender Bau. Kurz nachher legte Nero's Wahnsinn die Stadt in Asche, um sie herrlicher wieder erstehen zu lassen und auf den Trümmern sein „goldnes Haus" aufzurichten, einen Prachtbau, wie ihn die frühere Zeit noch nicht gesehen

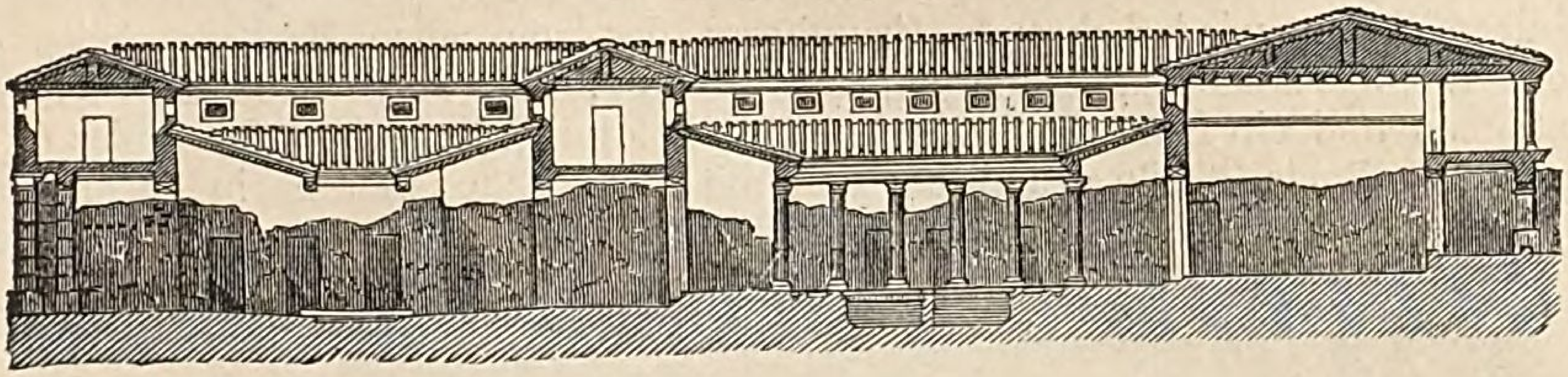


Fig. 197. Durchschnitt vom Hause des Pansa in Pompeji.

hatte, der aber nach der Ermordung des Tyrannen vom wüthenden Volke der Erde gleich gemacht wurde.

Hieher sind auch die Monumente von Pompeji zu rechnen, die uns eine Anschauung von dem Uebergange aus der hellenischen in die römische Form gewähren. Im Jahre 63 n. Chr. von einem Erdbeben heimgesucht, dem dann 16 Jahre später der Untergang der Stadt folgte, bietet uns Pompeji mit seinen Denkmälern

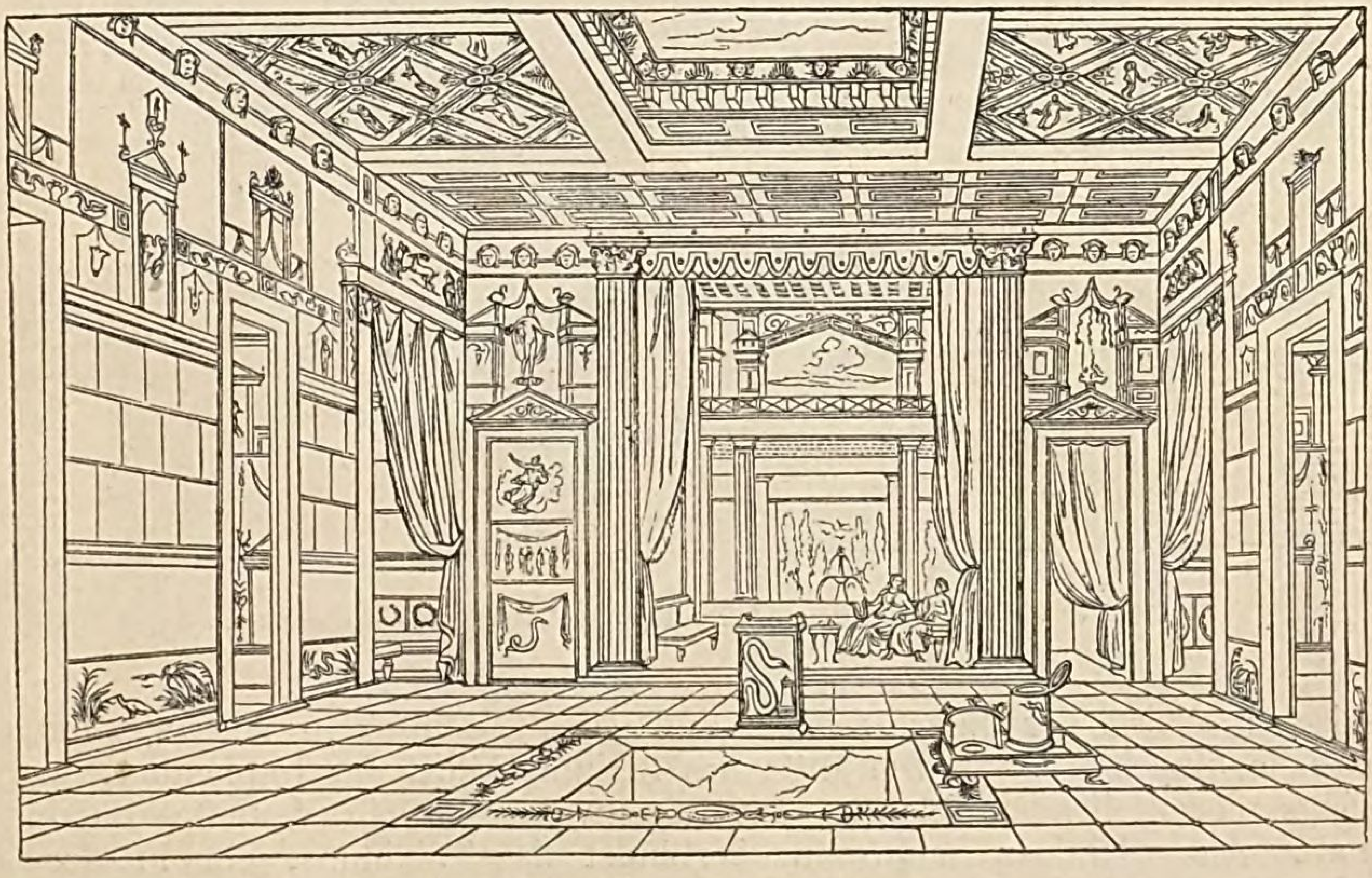


Fig. 198. Saal im sogenannten Hause des Sallust zu Pompeji.

das Bild von dem damaligen Zustande einer kleineren italischen Provinzialstadt. An den älteren Gebäuden, namentlich dem dreieckigen Forum und dem auf demselben gelegenen Tempel tritt noch die griechische Bauweise in ihrer späteren Gestaltung zu Tage. Das Theater zeigt in der Anlage eine Verschmelzung hellenischer und römischer Prinzipien; dasselbe gilt von dem kleineren Theater, von dessen zierlicher Anlage Fig. 196 eine Anschauung gibt. An dem Forum und seinem

Tempel, sowie an der Basilika hat der römische Einfluss das Uebergewicht erlangt. Lassen nun diese Bauten, sowie die Triumphthore, die Bäder, die übrigen Tempel, das Amphitheater, die Stadtmauern mit ihren Thoren, die Gräberstrasse mit ihren Monumenten den damaligen Zustand Roms etwa in Duodezformat schauen, so sind doch vor allen Dingen die so zahlreich ausgegrabenen Wohnhäuser (Fig. 197 u. 198) für uns von der höchsten Wichtigkeit, weil sie fast als die einzigen Beispiele der antiken Privatarchitektur dastehen. An ihnen erkennen wir deutlich die bei aller Mannichfaltigkeit wiederkehrende Grundform des römischen Hauses. Jedes stattlichere Wohngebäude hat seine doppelte Anlage, ein Vorderhaus als den mehr öffentlichen und ein Hinterhaus als den für die Familie reservirten Theil des Ganzen (Fig. 197). Beide Theile gruppiren sich mit ihren Räumen um ein Atrium, d. h. um offene Höfe, von denen der vordere in der Regel klein und einfach nach

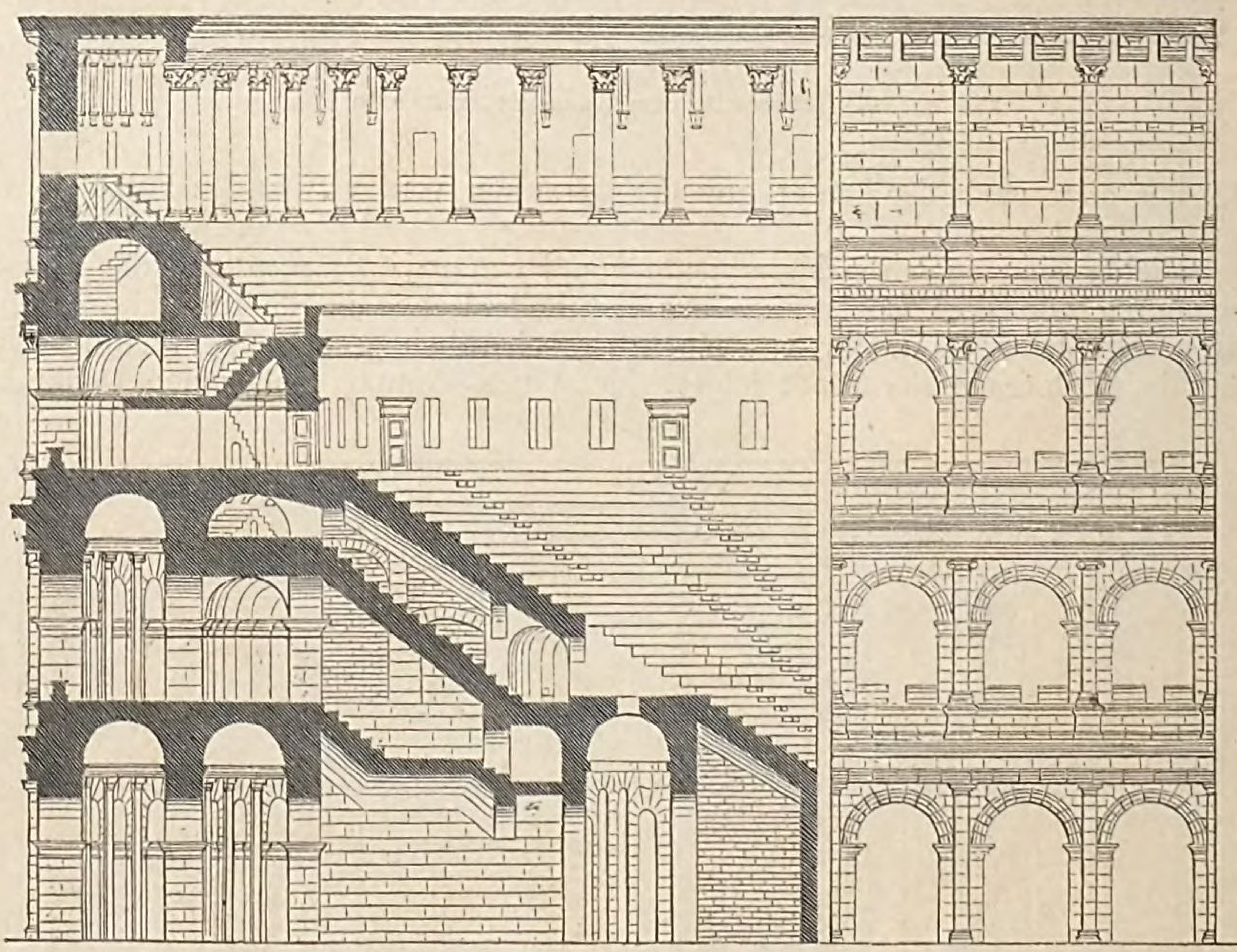


Fig. 199. Durchschnitt und Theil vom Aufriss des Colosseums.

etruskischer Weise, der innere reicher und nach griechischem Vorgange mit einer Säulenhalle umgeben war. Die Mitte des Atriums bildet das Impluvium, wo von den rings niedergehenden Dächern das Regenwasser in ein vertieftes Bassin sich sammelt. Als wichtiger Hauptraum verbindet das Tablinum, ein in der Mitte liegender Saal für die Ahnenbilder, die beiden Theile des Hauses. Neben den Schlaf- und Wohnzimmern zeichnet sich sodann hauptsächlich der Speisesaal, das Triclinium durch stattlichere Entfaltung aus. Im oberen Geschoss pflegten die Sklaven zu wohnen und zu arbeiten. Eine reiche Bemalung der Wände, ein musivischer Schmuck der Fussböden giesst über diese anmuthigen Gebäude einen unnachahmlichen Reiz sinnigen Behagens, heiteren Lebensgenusses aus.[1] Neuerdings ist bei den Kaiserpalästen in Rom jenes prachtvolle antike Haus mit herrlichen Wand-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 31 A, wo eine farbige Darstellung.

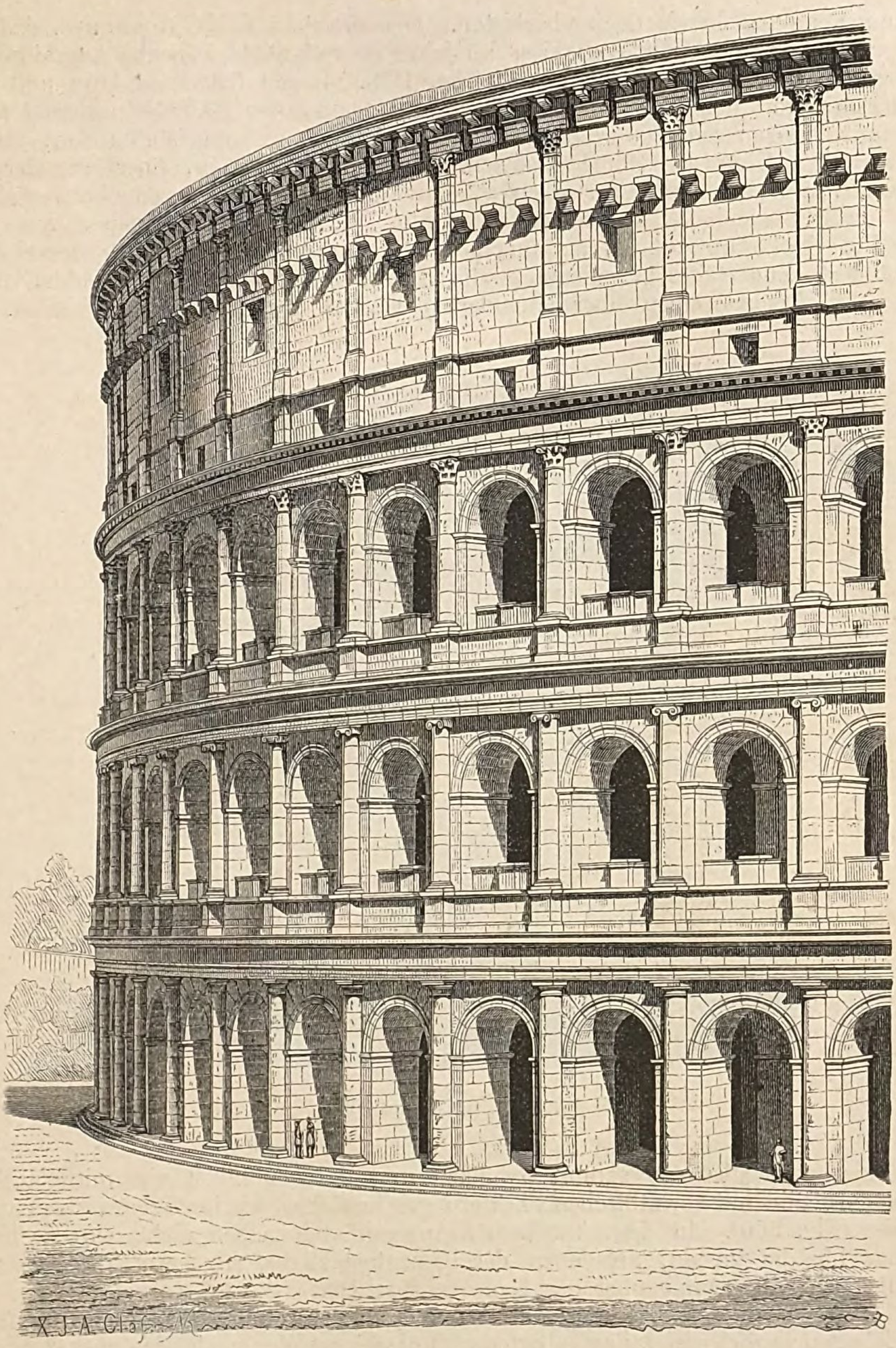


Fig. 200. Aussenansicht des Colosseums.

gemälden ausgegraben worden, in welchem man gerne das Vaterhaus des Tiberius erkennen möchte.

Mit den Flaviern, 69 n. Chr., beginnt eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur, deren Ueberreste den früheren an Grossartigkeit mindestens gleich-

kommen, an Pracht sie noch überbieten. Obenan steht das Colosseum, das von Vespasian begonnene und von Titus im Jahre 70 vollendete flavische Amphitheater, die gewaltigste Römerruine der Welt (Fig. 199). Gegen 600 Fuss lang und über 500 Fuss breit dehnt sich das ungeheure Oval aus, das 80,000 Zuschauer fasste und auf dessen Arena die wilden Thier- und Menschenkämpfe stattfanden, welche dem rauhen Sinn der Römer gefielen. Rings erheben sich, über einander aufsteigend, auf gewölbten Corridoren ruhend, die Sitzreihen, deren oberster Kranz von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde. Eine Umfassungsmauer von über 150 Fuss Höhe umschliesst als ungeheure Travertinschale den Kern des riesigen Gebäudes. Zur Hälfte gewaltsam zerstört, zeigt die nördliche noch wohlerhaltene Seite drei Arkadenreihen über einander, eingefasst von dorischen, ionischen und



Fig. 201. Bogen des Titus.

korinthischen Halbsäulen sammt Gebälken und darüber bildet ein mit Fenstern versehenes und mit korinthischen Pilastern geschmücktes viertes Stockwerk den Abschluss (Fig. 200). In dem kräftigen Kranzgesims desselben sieht man noch die Löcher für die Masten, an denen der Riesenteppich befestigt war, der sich zum Schutz gegen die Sonne über das Ganze ausbreitete.

Auch von den Thermen des Titus sind ansehnliche Reste in der Nähe des Colosseums vorhanden, namentlich durch die feinen Wandmalereien ausgezeichnet, deren Entdeckung zu Rafaels Zeit den Impuls zu einer der edelsten Schöpfungen der Renaissance, den Loggien des Vatikans, geben sollte. Weiterhin gehören dieser Zeit jene reichen drei korinthischen Säulen am Abhange des Kapitols, welche man ehemals unter dem Namen „Tempel des Jupiter Tonans“ kannte, die aber neuerdings als Tempel des Vespasian nachgewiesen sind. — Architektonisch bedeutender als diese Werke ist jedoch der Bogen des Titus, auf der Höhe der Via

sacra, im Jahre 81 dem Kaiser in Veranlassung seines Sieges über die Juden und der Zerstörung Jerusalems geweiht (Fig. 201). Hier tritt die von den Römern geschaffene monumentale Form des Triumphbogens zum ersten Mal in vollendeter Ausprägung und doch noch in einfacher Anlage vor uns. Denn nur ein einziger hochgewölbter Eingang ist zwischen fest umschliessenden Wandmassen angebracht, eingefasst von Halbsäulen auf Postamenten, an denen zum ersten Mal die derbere Form des römischen Compositakapitäls vorkommt. Die Wände sind durch fensterartige Blenden belebt, die Attika über den Säulen enthält die Weihungsinschrift, die Seitenwände im Innern sind mit prächtigen Reliefs, der Bogen der Wölbung mit Rosetten in cassettirten Feldern geschmückt, und ein ehernes Viergespann mit der Gestalt des Triumphators bekrönte ehemals glänzend und reich über der Attika die Plattform.

Von dem neuen Forum, welches von Domitian begonnen wurde und von Nerva die Vollendung und Benennung erhielt, haben sich zwischen dem römischen Forum und dem des Augustus einige schöne, noch halb im Boden vergrabene korinthische Säulen mit reichem reliefgeschmücktem Fries und hoher Attika erhalten, an welcher die Reliefgestalt der „werkthätigen" Athene sich findet. Ihr war der Tempel geweiht, der die Mitte des Forums einnahm und erst im 17. Jahrhundert zerstört wurde. Alle vorhergehenden Bauten überbot aber an Pracht, Umfang und Glanz das von Trajan (98—117) gegründete Forum Trajanum. Vom Baumeister *Apollodoros* aus Damaskus ausgeführt, hatte es in der Mitte die gewaltige fünfschiffige Basilika Ulpia und die Marmorsäule, welche das Bildniss des Kaisers trug, und deren Höhe von 92 Fuss die Höhe des Hügels bezeichnet, den man abtragen liess, um Platz für die Anlage zu gewinnen. Erhalten sind ausser dieser reich mit Reliefs geschmückten Säule nur die von den Franzosen ausgegrabenen Fragmente der mächtigen Granitsäulen, welche das eherne Dach der Basilika trugen. Andre noch grössere Trümmer von Granitsäulen gehören dem Tempel an, welchen Hadrian zu Ehren des Trajan hier errichtete.

Ausser dem in das Forum führenden Triumphbogen ward in Rom noch eine andere ähnliche Ehrenpforte erbaut, deren Bruchstücke später zu dem Triumphbogen des Constantin verwendet worden sind. Ohne Zweifel haben wir in jenem reichsten und grossartigsten Denkmale dieser Art mit der dreifachen Bogenöffnung, dem glänzenden plastischen Schmuck und der harmonisch klaren Gliederung noch jetzt die wesentliche Anlage des trajanischen Werkes vor Augen. Ganz in pentelischem Marmor ausgeführt, ist es durch Adel der Verhältnisse und Feinheit der Arbeit gleich vorzüglich. Ein anderer, zwar einthoriger, aber ebenfalls mit Sculpturen reich geschmückter Bogen des Trajan steht noch zu Benevent aufrecht. — Manche bedeutende Bauten errichtete der Kaiser in seinem Heimathlande Spanien; so die Brücke von Alcántara, die mit einem Triumphbogen verbunden ist, und mehrere einfacher angelegte Ehrenpforten.

Nicht minder umfassend waren die Bauunternehmungen Hadrians (117—138); doch spricht sich in ihnen ein mehr eklektisches, schulmässiges Zurückgreifen zu hellenischen Formen aus. Eine seiner grossartigsten Anlagen war der Tempel der Venus und Roma, den er dem Colosseum gegenüber auf hohem Unterbau an der östlichen Grenze des Forums aufführte, und der den Ruhm hatte, unter allen römischen Tempeln der kolossalste zu sein. Die Planform zeigt aber etwas Erkünsteltes, Gesuchtes, denn die beiden Tempel stiessen mit den grossen Nischen für die Götterbilder rückwärts zusammen und öffneten also ihre Vorhallen nach entgegengesetzten Seiten. Von den mit kleinen Nischen gegliederten Umfassungsmauern, sowie von den Apsiden mit ihren rautenförmig cassettirten Halbkuppeln steht noch ein Theil aufrecht; das ehemalige Tonnengewölbe der Cellen ist dagegen spurlos verschwunden, und ebenso ist es den 72 Marmorsäulen ergangen, welche einen peripteralen Porticus und zwei Vorhallen um den Tempel bildeten. Nur von den Granitsäulen, welche die 500 Fuss langen und 300 Fuss breiten Portiken des

Tempelhofes trugen, sind einzelne kolossale Trümmer umher zerstreut. Eine einfache Marmortreppe führte vom Forum, eine doppelte vom Colosseum aus auf die Höhe der Tempelterrasse. — Ein andrer gewaltiger Rest aus dieser Epoche ist die heutige Engelsburg, ursprünglich als Mausoleum Hadrians errichtet. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich thurmartig das runde Grabmal mit einem Durchmesser von 226 Fuss, von Travertinquadern aufgeführt. Tief im Grunde findet sich die Grabkammer des Kaisers, zu der man auf einem spiralförmig angelegten verdeckten Gange hinabsteigt. Parischer Marmor bekleidete den ungeheuren Bau, und den Gipfel krönte eine eherne Quadriga. — Von der Villa, welche Hadrian sich zu Tivoli erbaut hatte, ist nur ein Chaos ungeheuer ausgedehnter Trümmer übrig geblieben.

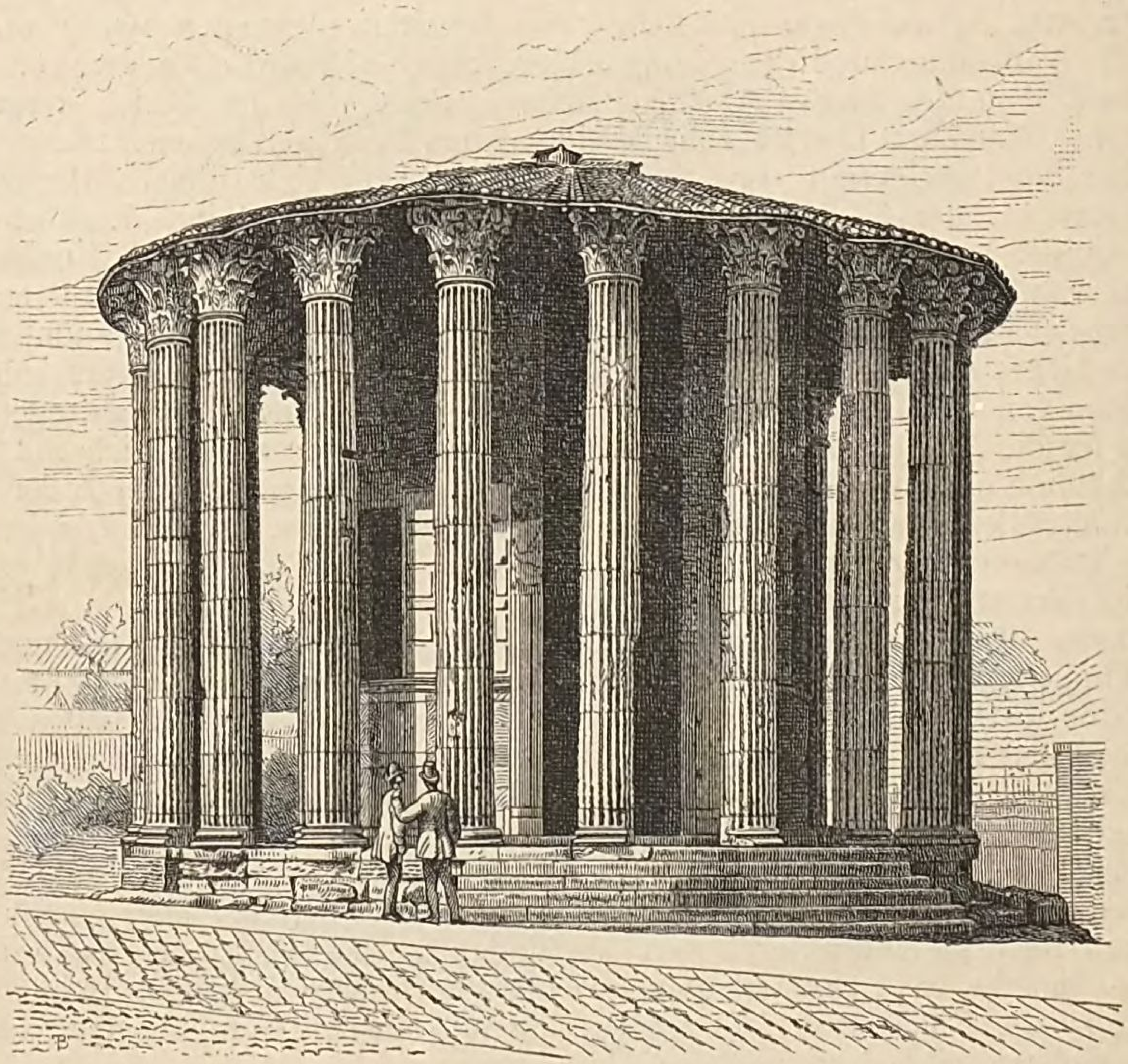


Fig. 202. Vestatempel zu Rom.

Ausserhalb Roms ward besonders Athen durch diesen Kaiser mit zahlreichen Prachtgebäuden geschmückt. Noch ist davon eine Ehrenpforte erhalten, die den neuen von ihm erbauten Stadttheil mit der alten Stadt verband. Ausserdem führte er ein Pantheon, eine Wasserleitung und Andres auf und vollendete den Riesenbau des Tempels des olympischen Zeus, dessen älteste Anlage in die Zeit des Pisistratus hinaufreicht. —

Der verfeinerten, aber bereits akademisch nüchternen Richtung Hadrians folgte nun eine allmähliche Abnahme des lebendigeren architektonischen Sinnes, eine schwerfälligere und stumpfere Behandlung der Formen, theilweise auch ein Entarten derselben. Dies erkennt man schon an dem Tempel des Antoninus und der Faustina aus der Zeit des Antoninus Pius (138—161), dessen Vorhalle mit ihren prächtigen Cipollinsäulen und dessen Cellenmauer mit ihrem reich ausge-

bildeten Fries noch vorhanden sind. Von Marc Aurel (161—180) rührt die stattliche Säule, welche in Nachahmung der Trajanssäule diesem Kaiser auf dem Marsfelde errichtet wurde. Ein in der Nähe befindlicher Rest von 11 höchst kolossalen korinthischen Marmorsäulen sammt Gebälk und Gesims, woran sich schon die convex ausgebauchte Form des Frieses, das Zeichen späterer Entartung, findet, wird ebenfalls dieser Zeit zuzuweisen sein. Gegenwärtig ist die Dogana in den Tempel hineingebaut.

Die mit dem 3. Jahrhundert hereinbrechende Epoche des Verfalls leitet der Triumphbogen des Septimius Severus ein, im Jahre 203 am Abhange des Capitols erbaut, in der Gesammtform dem trajanischen nachgebildet, doch von minder edlen Verhältnissen, schwerer und dabei mit Reliefs ohne klare architektonische Eintheilung überladen. — Vollends in wilder Ueberfluthung vom Ornament und dem plastischen Schmuck verschlungen zeigt sich die Architektur am Bogen der Goldschmiede, einem am Forum boarium von der Zunft der Goldschmiede diesem Kaiser errichteten Ehrendenkmal. — Ungefähr derselben Zeit wird der zierliche Rundbau mit seiner korinthischen Säulenhalle angehören, der unter dem Namen des Tempels der Vesta bekannt ist (Fig. 202).

Unter Caracalla (211—217) wurde eine der grössten und prachtvollsten Thermenanlagen erbaut, deren Trümmermassen wie ein wild zerrissenes Gebirge aus der Verödung aufragen. Sie zeigen selbst in der furchtbaren Zerstörung noch den grossartigen Zusammenhang mannichfaltiger Räume, zu den verschiedensten Arten von Bädern, zum Lustwandeln, zum Ball- und andren Spielen, zum Lesen und Kunstschwelgen gleichmässig bestimmt. Da sind riesige Säle, deren ehemalige Gewölbe wie Felsstücke zersprungen am Boden liegen, theils die prächtigen Mosaiken des Fussbodens verdeckend, theils von wildem Gestrüpp und immerblühenden Rosen umwuchert. An die Haupträume schliessen sich Galerien, Nebenzimmer, Badezellen, deren es so viele gab, dass auf 1600 Marmorsesseln zugleich gebadet werden konnte. Kostbare Säulen, herrliche Malereien und Bildwerke schmückten diesen ungeheuren Bau, in dessen Ruinen Werke wie der Farnesische Stier, der Herkules und die Flora von Neapel gefunden wurden.

Immer gewaltiger und gigantischer werden in dieser Schlussepoche der römischen Herrschaft die Bauwerke. Die Trümmer vom Sonnentempel Aurelians (270—275) haben in ihrem Zusammensturz die Anhöhe gebildet, auf welcher jetzt der Garten des Palazzo Colonna sich ausdehnt. Die noch vorhandenen Reste, ehedem als „Frontispiz des Nero“ bezeichnet, gehören zu den riesigsten Trümmern Roms. — Im Anfange des 4. Jahrhunderts (seit 303) entstanden die Thermen des Diocletian, an Umfang und Pracht jenen bewunderten Caracallathermen noch überlegen, im Wesentlichen aber nur eine Wiederholung der dort befolgten Anlage. Ihre Reste sind in mächtiger Ausdehnung erhalten. Den Hauptsaal, den drei Kreuzgewölbe von 80 Fuss Spannung auf Granitsäulen bedecken, hat Michelangelo zur Kirche S. Maria degli Angeli umgeschaffen. Es ist einer der gewaltigsten Gewölbräume der Welt (Fig. 203). Man zählte 2400 marmorne Badesessel in diesen Thermen. Höchst bedeutend war sodann der Palast, welchen Diocletian zu Salona in Dalmatien erbaute, und dessen Trümmer der jetzigen Stadt Spalato Namen und Existenz gegeben haben. Hier treten bei grossem Verfall der antiken Formbildung, bei ausgebauchten Friesen, missgebildeten Gesimsen u. dergl. neue architektonische Anordnungen hervor, namentlich unmittelbare Verbindungen von Säule und Bogen, die bereits ein Sprengen der Fesseln antiker Tradition bekunden.

Aus der letzten Zeit antiken Lebens stammt die Basilika des Constantin, begonnen von Maxentius. An der Nordseite des Forums ragen noch die drei mächtigen Tonnengewölbe des nördlichen Seitenschiffes sowie die Reste der Pfeiler des südlichen Schiffes empor. Zwischen ihnen erhoben sich auf gewaltigen Säulen, von denen die einzige noch vorhandene vor der Kirche S. Maria Maggiore aufgestellt ist, die drei Kreuzgewölbe des höheren Mittelschiffs, etwa 80 Fuss weit

gespannt, ähnlich jenem grossen Hauptsaal in den Thermen des Caracalla und des Diocletian. Wie Felsblöcke liegen Trümmer des herabgestürzten Gewölbes umher,

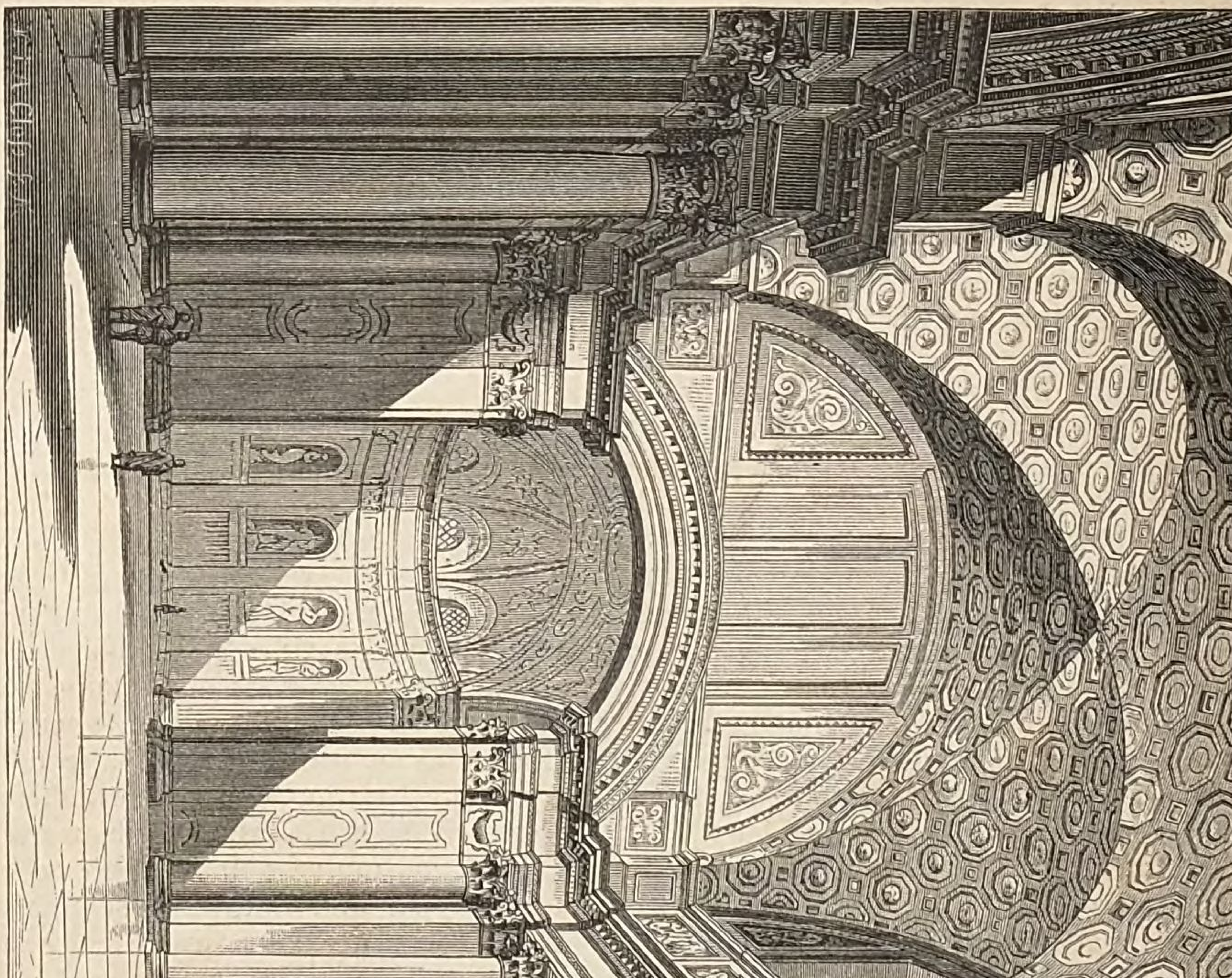


Fig. 203. Thermen des Diocletian.

aber selbst in dieser Zerstörung überragen die drei stehen gebliebenen Tonnengewölbe sammt der an das Seitenschiff später angebauten Apsis die benachbarten Gebäude und dominiren mit dem Colosseum überall sichtbar die weithingestreckte

Trümmerstadt. An der westlichen Seite lag die Hauptapsis, und ihr gegenüber am andern Ende sieht man die Eingänge. Die Anlage des Gebäudes ist grossartig, noch in ächt römischem Geiste entworfen, die Technik tüchtig, die Ausführung aber etwas sorglos, und die Details zeigen bereits unverkennbare Spuren der Entartung. — Andre Bauten dieser Zeit, wie der vierseitige Janusbogen (Janus quadrifrons) am Forum boarium, die plumpe Säulenreihe des Saturnustempels am Abhange des Kapitols nach dem Forum zu, sowie das, was am Constantinbogen als neu zu betrachten ist, lassen den Verfall der antiken Architektur immer entschiedener erkennen. — Nicht minder roh und missverstanden in den Formen, aber durch die Plananlage und Construktion interessant erscheint ein anderes Werk dieser Schlussepoche, das vor der Porta Pia gelegene Grabmal der Constantia, der Tochter des Kaisers Constantin. Es ist der letzte antike Kuppelbau, 52 Fuss im Durchmesser, von einem niedrigen Umgang umzogen. Getrennt wird dieser

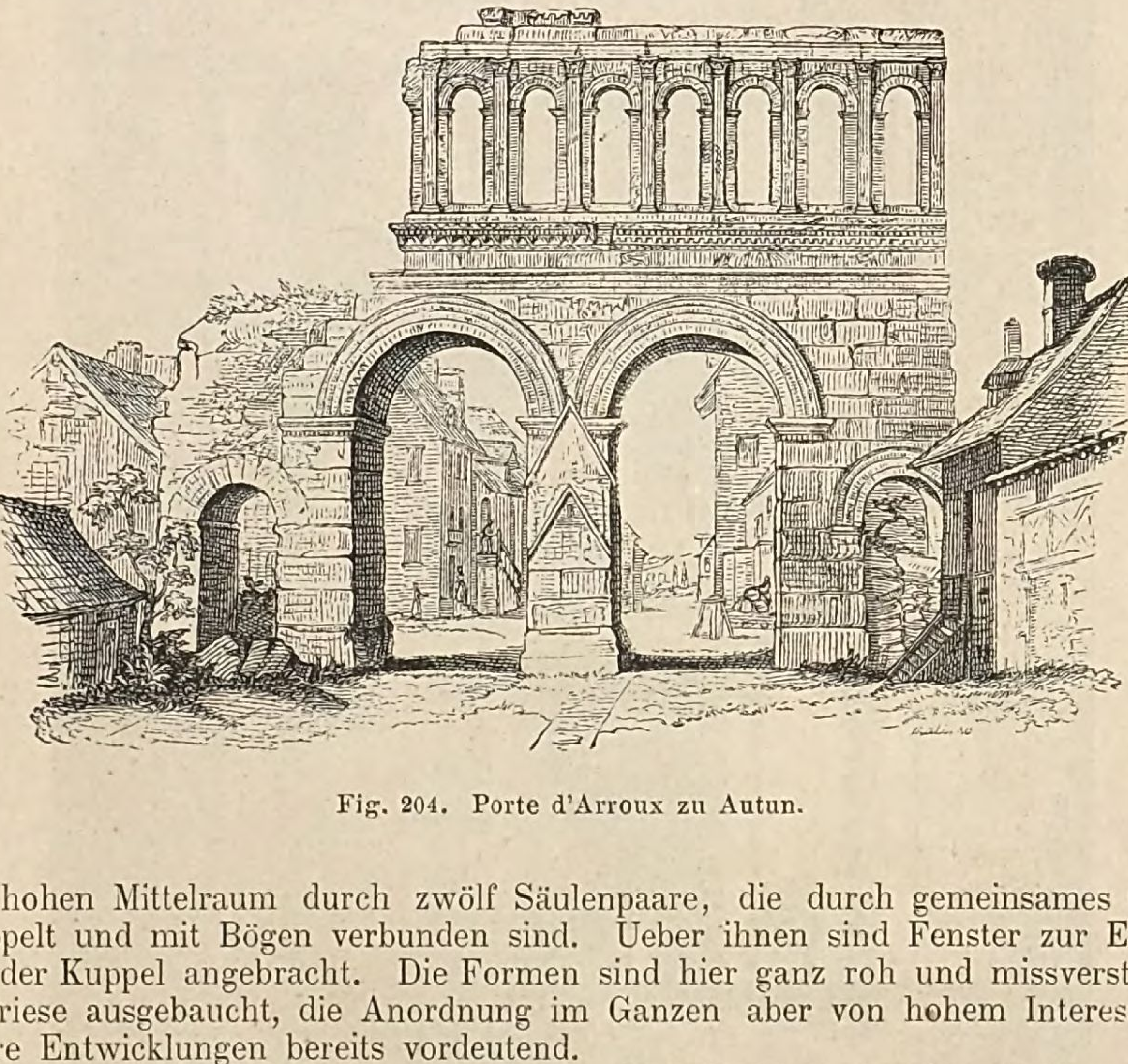


Fig. 204. Porte d'Arroux zu Autun.

vom hohen Mittelraum durch zwölf Säulenpaare, die durch gemeinsames Gebälk gekuppelt und mit Bögen verbunden sind. Ueber ihnen sind Fenster zur Erleuchtung der Kuppel angebracht. Die Formen sind hier ganz roh und missverstanden, die Friese ausgebaucht, die Anordnung im Ganzen aber von hohem Interesse und spätere Entwicklungen bereits vordeutend.

Von den zahlreichen Resten der seit dem 3. Jahrh. in allen Gebieten römischer Herrschaft entstandenen Gebäude nennen wir nur einige der bedeutendsten. In Frankreich gehört die Porte d'Arroux zu Autun (Fig. 204) zu den stattlichsten Beispielen römischer Thorbauten. Zwei grosse Eingänge werden von zwei kleineren flankirt, darüber eine durchbrochene Bogenstellung mit korinthischen Pilastern, das Ganze tüchtig und würdig behandelt. Orange ist durch einen prachtvollen Triumphbogen vom Jahre 21 n. Chr. und ein trefflich erhaltenes Theater ausgezeichnet: in Nismes finden sich bedeutende Reste eines grossartigen Amphitheaters. — In Deutschland besitzt Trier in der Basilika, dem Amphitheater und dem Kaiserpalaste ansehnliche Ueberbleibsel dieser Spätzeit; aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. soll dagegen laut inschriftlicher Beglaubigung die Porta Nigra stammen, ein

in gewaltigem Quaderbau aufgeführtes Doppelthor, beide Eingänge von vorspringenden Thürmen geschützt, sämmtliche Flächen durch Pilaster- und Bogenstellungen belebt, deren Details eine barbarische Rohheit zeigen und eben deshalb den Bau früher

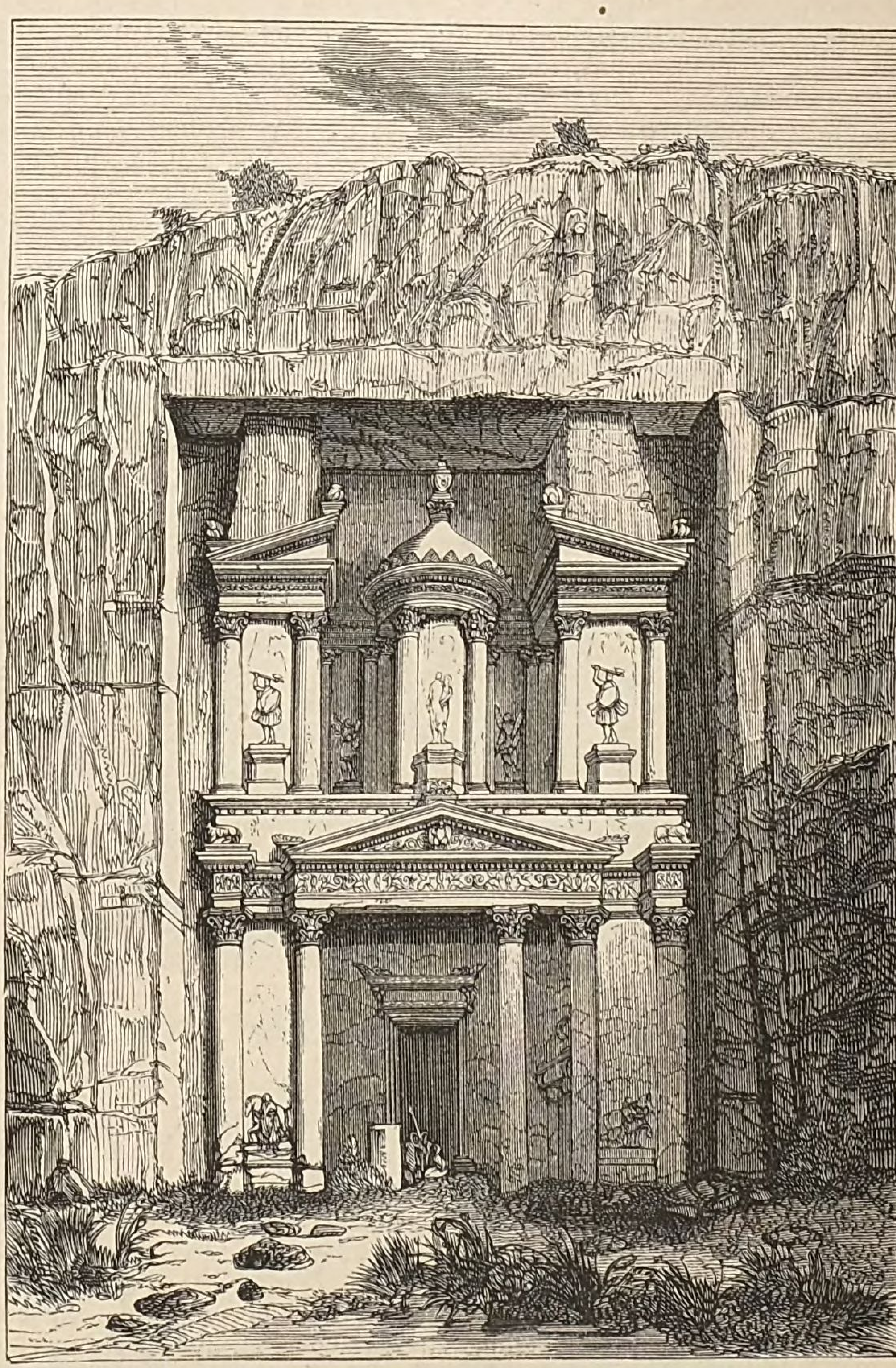


Fig. 205. Grabfaçade zu Petra.

der spätrömischen oder gar merovingischen Zeit zuzuweisen schienen. Das benachbarte Fliessem hat eine ausgedehnte römische Villenanlage, Igel ein zierliches, thurmartiges, reich sculpirtes Grabmal der Familie der Secundiner, Nennig eine durch prachtvolle Mosaikböden ausgezeichnete Villa, Badenweiler eine im Grundplane noch wohlerhaltene Thermenanlage.

Wichtiger sind jedoch die umfassenden spätrömischen Bauten im Orient, weil in ihnen die Auflösung der antiken Architektur unter dem Einfluss des phantastischen asiatischen Geistes sich vollzieht. Gewundene vielfach gebrochene Giebel, ein- und auswärts geschwungene Flächen lassen sammt der barocksten Umwandlung der Einzelformen hier einen Styl entstehen, den man als den antiken Rococo bezeichnen kann. Grossartige Denkmäler dieser Art findet man mitten in der syrischen Wüste zu Palmyra, dem heutigen Tadmor, glänzende Werke, in denen die prächtigen Zeiten der Königin Zenobia zauberhaft verkörpert erscheinen. Nicht minder bedeutend sind die verwandten Bauten zu Heliopolis (Balbek), wo ein alter Kultus des Sonnengottes zahlreiche prachtvolle Monumente hervorrief. Selbst in den abgelegenen Felsthälern des peträischen Arabiens, in Petra, zeugen vielfache Reste von Tempeln, Theatern, Gräbern und Triumphpforten von dieser Verschmelzung spätrömischer Kunst mit orientalischer Phantastik. Alle bizarren Eigenheiten dieser Richtung zeigt die Grabfaçade, die wir unter Fig. 205 vorführen.

3. Die Bildnerei bei den Römern.[1]

Mit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer hörte zwar ein selbständiges nationales Leben der Griechen auf, und erlosch mit ihm auch der letzte Funken jener höchsten Begeisterung, welche die idealen Gestalten der früheren Kunstepoche erzeugt hatte: nicht aber vermochte diese Umwälzung das angeborne bildnerische Talent des hellenischen Stammes zu vernichten. Vielmehr weckte die beginnende Kunstliebe der Römer die schlummernde Plastik der Griechen zu neuem Leben und gab ihr Aufträge und Antrieb zum Schaffen die Fülle. Freilich beruhte dieser Kunstsinn der Römer im letzten Grunde auf einer vornehmen Prunksucht, sie wollten die Leistungen der Plastik zum Genusse und zum Schmuck eines verfeinerten Lebens; aber niemals ist auch ein grandioserer, gediegenerer Luxus geübt worden.

Diesem äusseren Verhältniss entsprach fortan die Richtung der Plastik. Neue Anschauungen waren auf dem Idealgebiet hellenischer Kunst nicht mehr möglich, wesentlich neue Schöpfungen waren also nicht zu erwarten; aber ein freies Reproduciren der älteren berühmten Werke der Glanzepoche, ein Wiederaufnehmen des abgerissenen Fadens war möglich. So sehen wir denn besonders eine neu-attische Schule von Bildhauern in Rom wieder aufstehen oder für Rom arbeiten, deren Werke von einer Vollendung sind, dass sie scheinen durch nichts übertroffen werden zu können. Da ist eine Feinheit der Auffassung, eine Harmonie rhythmischer Bewegung und Linienführung, ein weicher Schmelz, ein zarter Uebergang der Formen und eine vollendete Meisterschaft der Technik, die im Verein jene Werke zum Gegenstand höchster Bewunderung gemacht haben. Erst als in diesem Jahrhundert die Werke ächthellenischer Kunst der besten Epochen bekannt wurden, kam man zu der Wahrnehmung, dass in diesen zu jenen Vorzügen noch die einer vollkommen absichtslosen Naivetät und Keuschheit, einer Hoheit und Reinheit des Sinnes sich gesellten, neben welcher die späteren Arbeiten denn doch absichtsvoll, bewusst, nach Effekt strebend, daher im Ganzen kühler, reflektirter erscheinen.

Trat diese Richtung in Rom bereits seit c. 150 v. Chr. hervor, so erhebt sie sich doch erst in der Epoche des Cäsar und August zu glänzender Wirksamkeit. Fast alles Schönste und Beste, was die reichen Antikensammlungen Italiens enthalten, schreibt sich aus dieser und der folgenden Epoche. Unter diesen massenhaft aufgehäuften Werken können wir nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Zu den berühmtesten Statuen dieser Zeit gehört die Mediceische Venus in der

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 32 und 33. (V.-A. Taf. 16). — Zahlreiche Kupferwerke der berühmtesten Museen Europa's.

Tribuna der Uffizien zu Florenz, inschriftlich von *Kleomenes*, des Apollodoros Sohn, aus Athen. Die Liebesgöttin bietet ganz entkleidet die Formen ihres graziösen Körpers dem Auge dar, aber nicht in naiver Selbstvergessenheit oder in erhabenem Siegesgefühl, sondern in einer bewussten, mit schamhafter Scheu verbundenen Absichtlichkeit. Das spricht sich in der Haltung der Arme, die Busen und Schooss zu verdecken suchen, und in der scheuen Seitenwendung des Kopfes aus. Bei aller Feinheit und Kunstvollendung, bei dem edlen rhythmischen Verhältniss der Glieder liegt hierin ein Zug koketter Berechnung, der erkältend wirkt. — Ein anderes gepriesenes Werk ist der farnesische Hercules des Museums zu Neapel, inschriftlich ein Werk des Atheners *Glykon*. Der gewaltige Heros lehnt sich ausruhend auf die Keule, über welche das Löwenfell herabfällt; der Kopf ist in nachdenklicher Haltung vornübergeneigt. So mächtig die gewaltige Pracht der Glieder auf uns einwirkt, so tragen sie doch zu absichtlich ihre Fülle, und zwar eine zu voll, fast schwülstig behandelte Muskulatur paradirend zur Schau, und das Verhältniss des an sich bedeutenden und schönen Kopfes zum Körper ist ein zu untergeordnetes. — Verwandte Richtung bekundet der berühmte Torso des Belvedere zu Rom, eine Arbeit des *Apollonios* aus Athen. Es ist die edel und grossartig angelegte, ideal aufgefasste Gestalt eines ruhenden Herakles, die aber ebenfalls in der Ausführung zu jener weicheren, prunkvollen Ostentation hinneigt. — In diese Reihe gehören auch die Karyatiden, mit welchen *Diogenes* von Athen das Pantheon schmückte, und von denen, wie man vermuthet hat, die im Braccio Nuovo des Vatikan befindliche Statue herrührt (Fig. 206). Doch entspricht ihr Maassstab wohl kaum den Verhältnissen des Baues.



Fig. 206. Karyatide des Vatikans.

Im Gegensatz zu dieser idealen Richtung steht der borghesische Fechter im Louvre zu Paris als eine inschriftlich beglaubigte Schöpfung des *Agasias* von Ephesus da, ein Werk von kühnster, gewaltigster Anspannung aller Kräfte, von einer Elasticität und Rapidität der Bewegung, die der Plastik zu spotten scheint. Hier sehen wir die in der früheren Schule von Pergamus begonnene Richtung zu ihrer letzten Consequenz gelangen. Der kühne Kämpfer ist gewaltig vorschreitend gedacht. Die ganze Wucht des weit vorgebeugten Oberkörpers ruht auf dem rechten Fuss, während der linke kaum noch auf flüchtigen Zehen schwebt, im gewaltigen Vorwärtsstürmen begriffen. Dabei deckt der vorgeworfene linke Arm das Gesicht, das mit höchster Anspannung seinen Gegner fixirt, indess in der zurückgewandten Rechten das kurze Schwert seinen Moment abzuwarten scheint. Die Kühnheit und Gewalt der Darstellung und die vollendete Meisterschaft in den scharf ausgeprägten Körperformen sind bewundernswürdig, doch sieht man auch hier, dass die ganze Composition auf einen frappanten Effekt berechnet ist.

Verwandtem Streben nach Wirkung verdankt der oben S. 174 besprochene Apoll vom Belvedere, sodann aber auch die Diana von Versailles, im Museum des Louvre, ihren Ursprung. Wenngleich an Feinheit und Vollendung dem Apoll nachstehend, gibt sie uns ebenfalls das Bild der Göttin in einer momentan bewegten effektvollen Auffassung, wie sie auf flüchtiger Sohle, mit dem kurzen dorischen Chiton angethan, neben ihrer Hirschkuh dahineilt, als gelte es auf fröhlicher Jagd das Wild zu verfolgen. An anderen Werken tritt neben der hohen Vollendung der Form eine mehr dem römischen Geiste entsprechende allegorische Richtung auf, die indess wie an dem schönen Kolossalbilde des Nil im Vatikan (Fig. 207),

einem wohl eher der Diadochenzeit zuzuschreibenden Werke, oft zu naiver, schalkhafter Anmuth umgestaltet wird. Der gewaltige Flussgott ist in behaglicher Ruhe ausgestreckt und schaut mit mildem Wohlwollen dem neckischen Treiben einer ganzen Schaar pygmäenhafter Kindergestalten zu, die an seinem mächtigen Körper emporklettern, über die riesigen Glieder hinpurzeln, auf Schulter und Nacken sich schwingen und keck selbst die Höhe seines Füllhorns erklimmen. Man ist entzückt von dem liebenswürdigen Humor, dem reizenden Muthwillen dieser anmuthigen Darstellung, der man es freilich nicht anmerkt, dass die sechzehn schelmischen Däumlinge eben so viele Stadien der Ueberschwemmung des Flusses bezeichnen sollen. Wie frei und grossartig aber oft diese Zeit in der Nachbildung älterer griechischer Werke war, und wie sie die gewaltigsten Kolossalgestalten edel hinzustellen wusste, beweisen namentlich die beiden rossebändigenden Dioskuren von Monte Cavallo zu Rom, deren erhabene Auffassung sicher auf Originale aus der besten griechischen Blüthezeit hinweist, wenn auch die später an ihnen angebrachte Bezeichnung als Werke des Phidias und Praxiteles nicht stichhält. — Voll

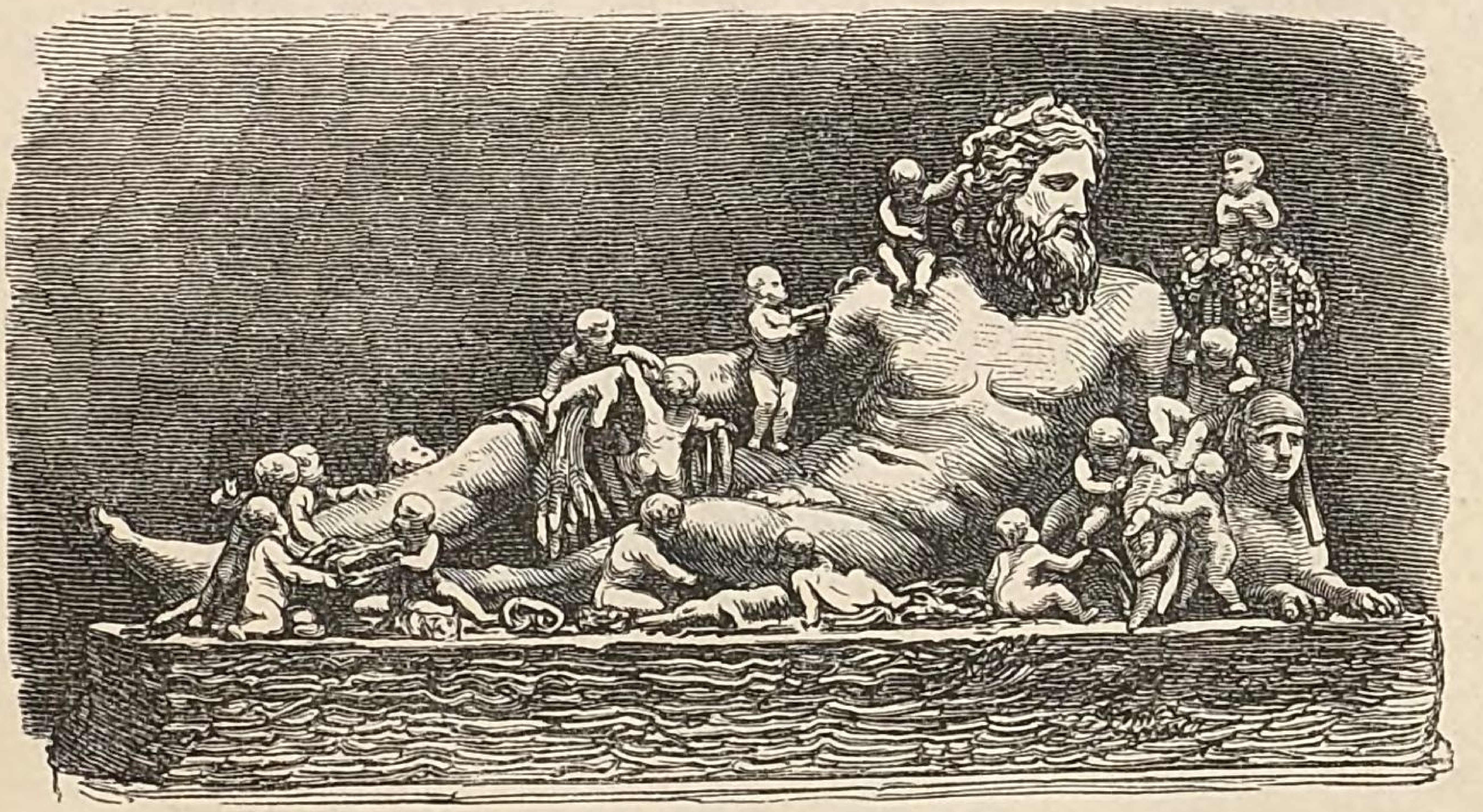


Fig. 207. Der ruhende Nil. Vatikan.

Anmuth bei ergreifender Hoheit der Auffassung ist sodann die schlafende Ariadne des Vatikans, besonders durch die schöne und reiche Behandlung des Gewandes ausgezeichnet.

Ein neuer Impuls kam in die idealistische Plastik durch Hadrian, der bei seiner Vorliebe für das Griechenthum vielfach Veranlassung zur Nachbildung älterer, selbst auch alterthümlich strenger Werke gab und dadurch eine Menge von nachahmenden Talenten in Thätigkeit setzte. Diesen Arbeiten ist durchweg immer noch eine grosse Feinheit der Form eigen, aber ihre Behandlung zeigt eine Glätte, die seelenlos ist und gegen die geistreiche Lebendigkeit der früheren Werke erheblich absticht. Zahlreiche Statuen dieser Art sind in den verschiedenen Museen zerstreut. Zu den interessantesten gehört die Pallas von Velletri, im Museum des Louvre, grossartig und streng in der Anlage, aber nüchtern in der Ausführung. Doch trieb in dieser Spätzeit noch die antike Plastik eine neue Idealgestalt hervor, den Antinous, der in vielen Wiederholungen von zum Theil hoher Kunstvollendung vorhanden ist. Es war ein schöner Jüngling, ein Liebling des Kaisers, der für diesen einen geheimnissvollen Opfertod in den Fluthen des Nil gefunden hatte. Hadrian ehrte sein Andenken durch die Gründung einer Stadt Antinoé und die Aufstellung

zahlreicher Bildnisse des Lieblinges, die in mannichfacher Auffassung ihn idealisiren, alle jedoch mit einem Ausdruck tiefsinniger Wehmuth in dem niedergebeugten Haupte, dessen Stirn eine Fülle von Locken umschattet und dessen üppigen Mund ein fast schmerzlicher Zug umzuckt. Beispiele im Vatikan und im Lateran zu Rom.

Ist in all diesen Werken das Gepräge griechischer Kunst noch unzweideutig zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung: die Portraitdarstellung. Sie hängt mit der Bedeutung zusammen, welche bei den Römern dem einzelnen Individuum nach seiner gesammten Eigenthümlichkeit zugestanden wurde. Schon in der althergebrachten Sitte der Ahnenbilder (Imagines), welche jede vornehme Familie in einem besonderen Gemache des Hauses aufstellte — ein Vorrecht, das den Patricier vor dem Plebejer auszeichnete — gab sich die Richtung auf Festhalten der individuellen Züge der

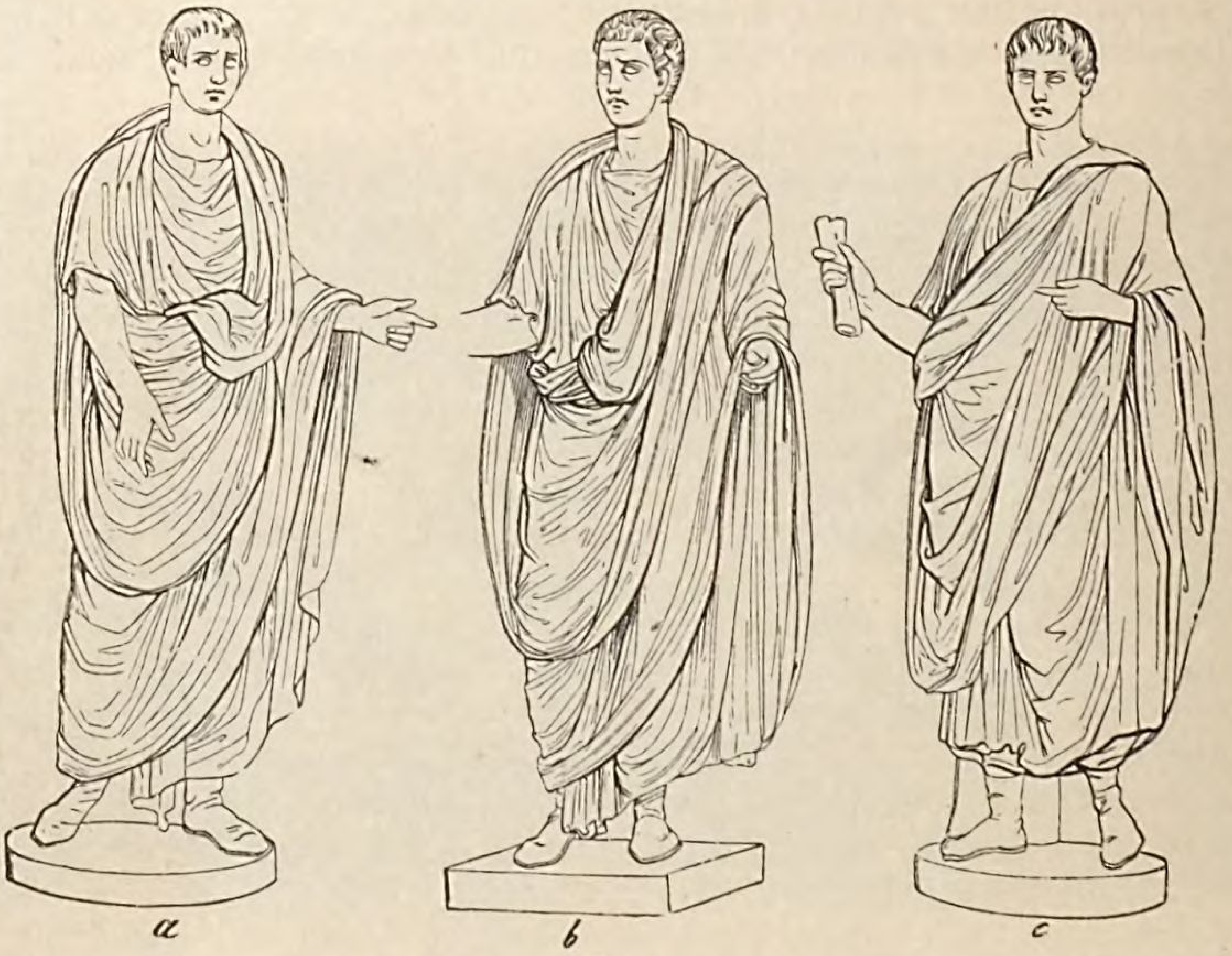


Fig. 208. Römische Togafiguren.

Gestalt zu erkennen. Waren jene Bilder nur aus Wachs gefertigt und verfolgten sie ohne Zweifel mehr die äussere Aehnlichkeit als eine höhere künstlerische Auffassung, so kam nun mit dem Aufblühen der hellenischen Plastik in Rom die Sitte auf, im edlen Material des Marmors oder auch in Bronze die Bildnisse auszuführen. Auch hier unterscheidet sich ursprünglich die römische Sitte noch scharf von der griechischen. Während die hellenische Kunst die Einzelgestalt idealisirte und selbst in der leichten Anordnung des Gewandes nur so viel dem Körper zufügte, als zu einer allgemeineren Charakteristik erforderlich schien, ging der Römer auf die volle Genauigkeit der individuellen Erscheinung aus und wollte sich in der ganzen Lebenswirklichkeit, entweder im weiten, faltenreichen Gewande des Friedens, in der Toga, oder in der vollen kriegerischen Rüstung dargestellt sehen. Danach unterschied man unter den Bildnissstatuen „togatae" (Fig. 208) und „thoracatae" (Fig. 210). Ist nun die ganze Kleidung der Römer schon eine schwerere, bauschigere als die der Griechen, so macht sich durch ihre genaue Nachahmung in solchen Werken eine derbere, realistischere Erscheinung geltend, der denn auch die übrige Charakteristik entspricht. Aber mit dem Eindringen griechischer Sitte bürgerte auch die

hellenische Tracht sich bei den verweichlichten Römern ein, und von nun an begann man auch die Bildnisse demgemäss zu behandeln und ihnen eine idealisirte Auffassung zu geben. Solche Statuen nannte man Achilléische. Fortan wurde es Sitte, die Kaiser in der Gestalt des Jupiter oder anderer Götter, ihre Gemahlinnen mit den Attributen der Juno oder der Venus darzustellen. Doch ganz abgesehen von solcher Idealisirung kam den weiblichen Portraits diese Richtung am besten zu Statten, und in den edel gewandeten, würdevoll sitzenden oder stehenden Gestalten mit den feinen, nur etwas zu studirten griechischen Gewändern empfindet man oft die matronale Hoheit, die Anmuth und Huld ächt weiblichen Wesens. Von vollendeter Schönheit sind die beiden sitzenden Statuen der Agrippina, der Gemahlin des Germanicus, welche das Museum zu Neapel und das capitolinische Museum zu Rom bewahren; nicht minder schön die ebenfalls sitzenden Gestalten der sogenannten Herkulanerinnen im Dresdener Museum, edle Frauen, in denen eine unübertreffliche Anmuth sich mit weiblicher Würde und vornehmer Haltung paart. Zu dieser Gattung gehört auch die Statue der sogenannten Pudicitia im Vatikan (Fig. 209); eine Verkörperung liebenswürdiger, züchtiger Weiblichkeit, und dabei von hoher Vollendung in der Behandlung des Gewandes. Unter den männlichen Statuen dieser Art steht die im Jahre 1863 bei Prima Porta unweit Rom gefundene Marmorstatue des Augustus (Fig. 210) sowohl wegen ihrer trefflichen Erhaltung, als wegen des Adels der Auffassung und der Feinheit der künstlerischen Durchführung unübertroffen da. Aehnliche Vortrefflichkeit und in gleicher Weise einen Hauch griechischer Idealität verrathen die beiden marmornen in Herkulanum gefundenen Reiterstatuen des M. Nonius Balbus und seines Sohnes, voll Feinheit und schlichten Adels, Werke aus der augustéischen Epoche. Viel trockener, aber immer noch von einfach schlichtem Lebensausdruck und sorgfältiger Durchführung ist die Reiterstatue des Marc Aurel, ein vergoldetes Bronzewerk, das gegenwärtig den Platz des Capitols in Rom schmückt. Das rüstige Schreiten des kräftigen Pferdes, der gütige Ausdruck des Reiters, der wie beschwichtigend die Rechte ausstreckt, ist wahr und gut ausgedrückt.



Fig. 209. Pudicitia des Vatikans.

Unermesslich ist die Zahl der Statuen und Büsten der Kaiser und ihrer Verwandten sowie andrer vornehmer Römer und Römerinnen, bei denen neben jener idealisirenden Auffassung doch auch die dem römischen Wesen mehr zusagende scharf individuelle Darstellung Platz greift. Der Charakter der Persönlichkeit ist meist mit unübertrefflicher Lebendigkeit fein und wahr hingestellt, so dass es schon in psychologischer Hinsicht von hohem Interesse ist, z. B. die zahlreiche Sammlung der Portraitbüsten im capitolinischen Museum zu durchmustern. Man erhält hier eine der inhaltvollsten bildlichen Illustrationen zur römischen Geschichte (vgl. Fig. 211). Bei oft grosser Tüchtigkeit, ja Meisterschaft der Behandlung findet sich auch manches untergeordnete Werk, was um so leichter zu erklären ist, wenn man bedenkt, dass es Gesetze gab, welche jedem Römer vorschrieben, ein Bildniss des herrschenden Kaisers in seinem Hause aufzustellen. Manche geschmacklose Neuerungen kamen im Laufe der Zeit dabei auf, so die Verwendung besonders kostbarer bunter Marmorarten zu den Büsten, oder an den weiblichen Bildnissen das Hinzufügen eines beweglichen Haarputzes, der mit der veränderlichen Mode stets gegen einen andern, vielleicht noch hässlicheren und sinnloseren Aufsatz vertauscht wurde.

Mit der Portraitbildnerei ging die historische Darstellung Hand in Hand, deren fleissige und eifrige Pflege bei den Römern wieder eine andere selbständige Seite ihrer plastischen Kunst ausmacht. Auch hier bewährt das völlig realistische Wesen der Römer seine Kraft, denn weit entfernt von der hohen Idealität, in welcher die hellenische Kunst auch die geschichtlichen Vorgänge auffasste, kam es den Römern auf die möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit an, auf das

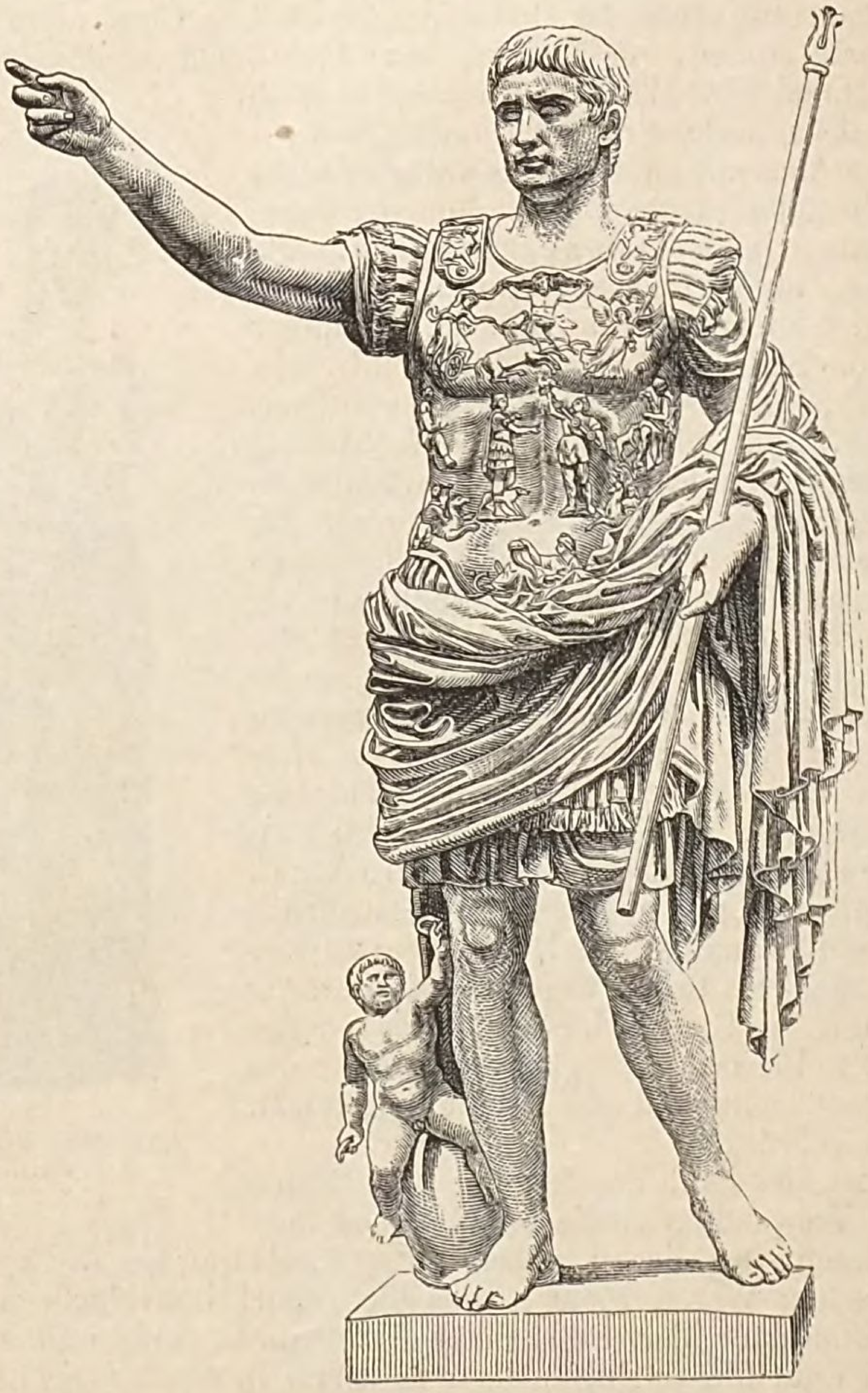
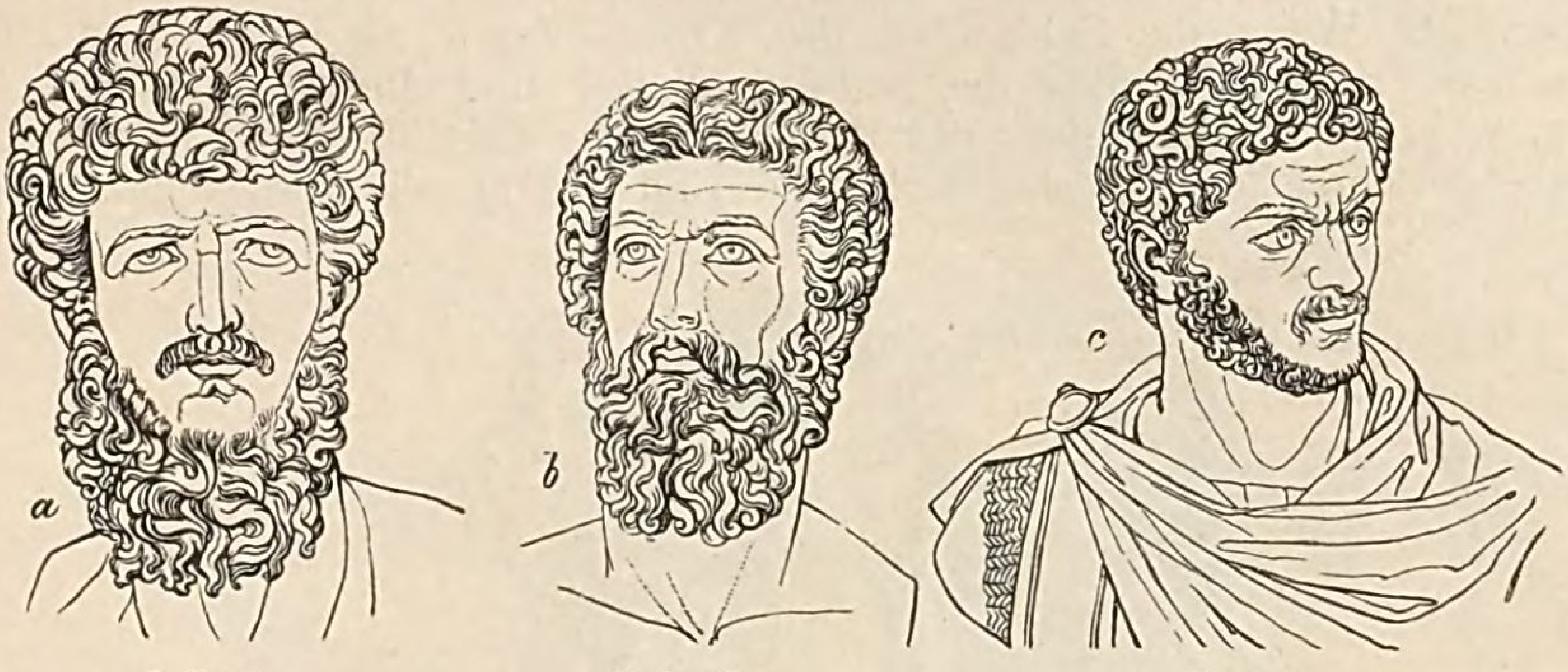


Fig. 210. Marmorstatue des Augustus. Vatikan.

scharfe Hervorheben der Thaten, der kriegerischen Unternehmungen, der Schlachten, Siege, Triumphe des Imperators. Die römische Plastik erzählt so ausführlich und wortreich wie die orientalische, aber ein Hauch griechischer Schönheit schwebt darüber und gibt Leben und Mannichfaltigkeit. Es galt auch hier, die einzelne Persönlichkeit zu verherrlichen, und dieser Gesichtspunkt beherrscht Anlage und Auffassung des Ganzen. Das Bedürfniss, meist auf engem Raume eine grosse Anzahl von Gestalten, möglichst der Wirklichkeit gemäss, zusammenzudrängen, führte nun zu einer Anordnung des Reliefs, die sich von der schlichten, feinen Behandlung

der hellenischen Kunst weit entfernte. Die Plastik verirrt sich in das Gebiet der Malerei, indem sie vertiefte Hintergründe annimmt und ihre Gestalten durch Abstufung der Modellirung in verschiedene Pläne rückt. Die vorderen lösen sich oft fast in voller Rundung aus der Fläche und erhalten dadurch jene Körperlichkeit, welche der derberen römischen Sinnesweise nothwendig erschien, während die



L. Verus. M. Aurelius. Caracalla.

Fig. 211. Römische Kaiserbüsten.

übrigen in dichtem Gedränge sich allmählich zurücktretend in den Hintergrund hineinziehen. Dadurch ist das strenge Gesetz des griechischen Reliefstyls bedeutend gelockert und in eine freiere malerische Kunst umgewandelt.

Zu den bedeutendsten und frühesten Werken dieser Art gehören die Reliefs vom Titusbogen in Rom. An den inneren Seitenwänden sieht man den Impe-



Fig. 212. Von der Trajanssäule.

rator, von einer Victoria gekrönt, von der Roma geführt, auf seinem Viergespann den feierlichen Einzug in seinen Triumphbogen halten; auf der andern Seite werden die Tempelschätze von Jerusalem, darunter der siebenarmige Leuchter, einhergetragen. Die etwas winzigen Reliefs des äusseren Frieses stellen den Opferzug dar. Ein frisches, kräftiges Leben, freie Bewegung und edle Würde charakterisiren diese Arbeit.

Noch entschiedener spricht sich der eigentlich römische Styl in den historischen Reliefs der Monumente Trajans aus; zunächst in den zahlreichen Werken, die sich als Reste des trajanischen Bogens am Triumphbogen des Constantin finden: den Reliefs der Attika und den Statuen gefangener Dacier auf den Postamenten über den Säulen, den Medaillons über den Seiteneingängen und den Reliefs der beiden äusseren Schmalseiten und der inneren Portalwände. Letztere schildern in lebendiger Weise die Schlachten des Kaisers gegen die Dacier und Parther, erstere den Triumphzug über die besiegten Völker und andere öffentliche Handlungen, während die Medaillons das Privatleben des Kaisers, namentlich Jagd- und Opferscenen darstellen. Höchst bedeutend sind sodann die ausgedehnten Reliefs,



Fig. 213. Von der Trajanssäule.

welche sich, sehr ungünstig freilich für die Betrachtung, in spiralförmigem Band an der Trajanssäule emporwinden und in unerschöpflich reicher Schilderung die Kriegsthaten des Kaisers gegen die Dacier vorführen (Fig. 212 und 213). Hier sind überall mit grosser Lebendigkeit und Klarheit die verschiedenen Vorgänge eines Feldzuges veranschaulicht, Kampf und Abwehr, leidenschaftliches Streiten und demüthiges Unterwerfen, Alles erhält seinen einfach bestimmten, charakteristischen Ausdruck, und obwohl kein Element höherer Idealität sich fühlbar macht, fesselt doch die treue, schlichte Kraft der geschichtlich realen Darstellung.

Aus der Zeit des Antoninus Pius haben sich ebenfalls werthvolle Ueberreste erhalten; so namentlich zwei Reliefs von einem Triumphbogen dieses Kaisers, gegenwärtig im Conservatorenpalast des Capitols aufgestellt. Das eine schildert die Einweihung des der Faustina gewidmeten Tempels, dessen Säulenhalle noch vorhanden ist; das andere die Apotheose der Kaiserin, die aus den Flammen des

Scheiterhaufens durch eine Siegesgöttin emporgetragen wird. Verwandter Art sind die Reliefs an dem im Garten des Vatikans (Giardino della Pigna) aufgestellten Postament einer ehemaligen Säule des Antoninus Pius, welche dem verstorbenen Kaiser im Jahre 161 errichtet wurde. An der Vorderseite (Fig. 214) ist nämlich die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin dargestellt, idealisirt und in fein durchgeführten Formen, aber kalt und steif wie die meisten allegorisirenden Werke. Auf zwei anderen Seiten sind Züge einhersprengender Reiter in lebendiger Bewegung, aber ohne jede Rücksicht auf architektonische Anordnung wirr und regellos ausgetheilt, ein bedenkliches Symptom beginnenden Verfalles.

Nochmals rafft sich jedoch die einfach kräftige historische Darstellung zu tüchtigen Werken unter der Herrschaft des Marc Aurel auf, offenbar im Hinblick auf die Denkmale trajanischer Zeit, wenn auch an Energie und frischem Lebensgehalt diesen nicht gleich kommend. So sind die Reliefs an der Ehrensäule

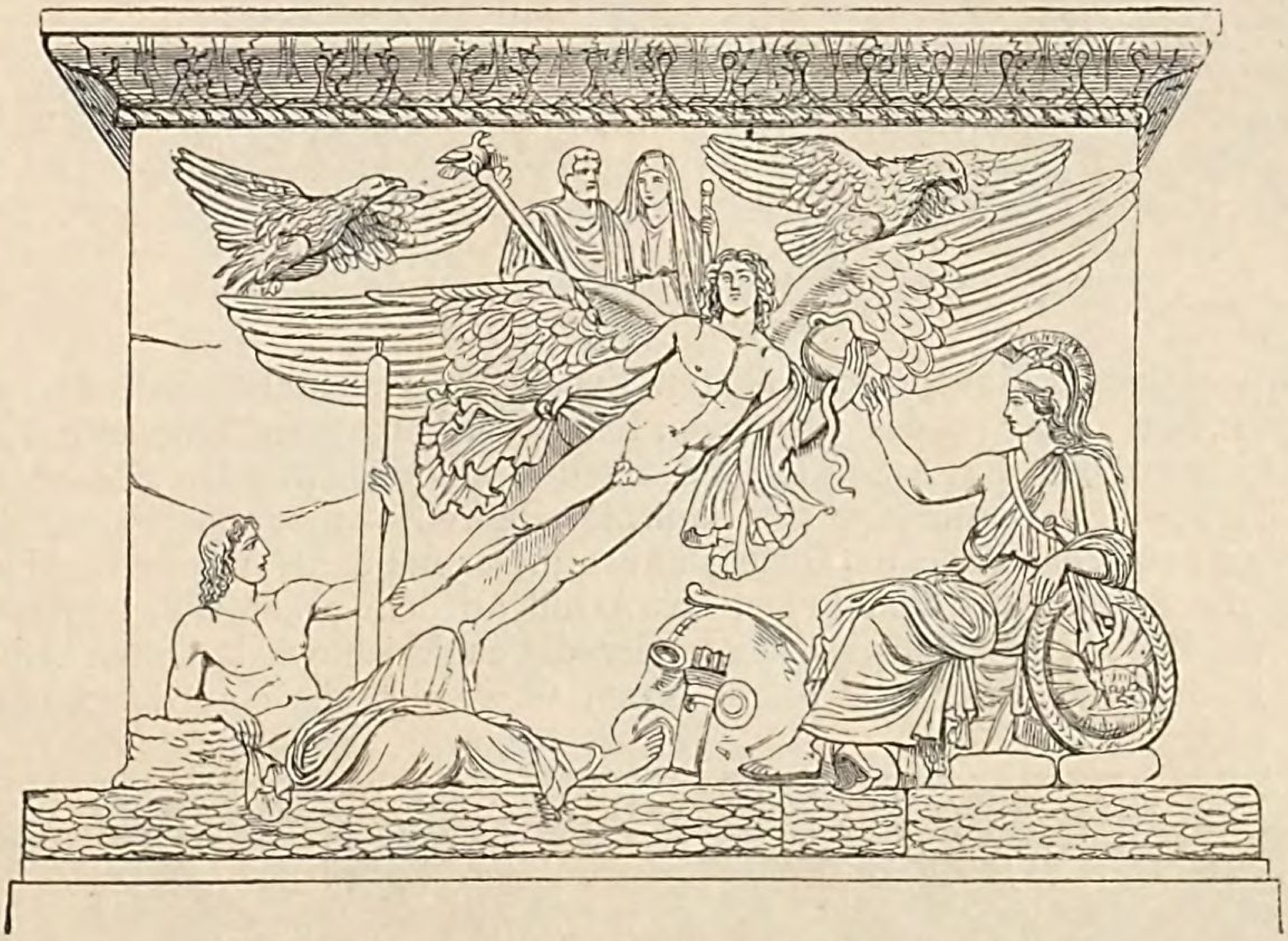


Fig. 214. Von der Basis der Säule des Antoninus Pius.

des Kaisers, Schilderungen seiner Kriege gegen die Markomannen und Quaden, Zeugnisse eines gesunden, einfachen Sinnes. Ebenso die vier grossen Reliefs im Treppenhause des Conservatorenpalastes in Rom, welche gleichfalls einem Ehrendenkmale dieses Kaisers angehören und eine klare, freie, tüchtige Behandlung zeigen.

Der entschiedene Verfall bricht sodann über die historische Plastik der Römer herein in den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (vom Jahr 203), die nicht allein in wirrer, regelloser Vertheilung die architektonischen Gesetze missachten, sondern auch in der ganzen trockenen, geistlosen Behandlung unerfreulich wirken. Der völlige Bankerott proklamirt sich in den Reliefs am Constantinsbogen, die der Zeit des Constantin gehören und starr, schematisch, ohne Leben und Empfindung, ohne Verständniss des Körpers, ja zum Theil selbst barbarisch roh erscheinen (Fig. 215).

Endlich ist noch einer merkwürdigen, äusserst zahlreich vertretenen Gattung von Denkmälern zu erwähnen, die in mehr als einer Hinsicht den Kreis der römischen Plastik erweitern: der Sarkophagreliefs. Die Sitte des Begrabens

anstatt des Verbrennens der Todten ist zwar niemals im Alterthum ganz ausgestorben, kommt aber erst seit den Antoninen zu allgemeinerer Herrschaft. Damit hing die Anwendung und künstlerische Ausbildung der Sarkophage zusammen. Sie gehören also fast ohne Ausnahme bereits der Epoche des beginnenden Verfalles an; ausserdem haben wir in ihnen grösstentheils Arbeiten handwerklicher, fabrikartiger Produktion zu erkennen, da sie meistens in den Werkstätten auf Vorrath gearbeitet wurden und häufige Wiederholungen derselben Composition zeigen. Dennoch erregt die ungeheure Masse dieser Denkmäler ein hohes Interesse, weil in ihnen eine



Fig. 215. Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

Fülle antiker Compositionen der früheren Epochen nachgebildet sind. Mit wenigen Ausnahmen, wo Vorgänge des wirklichen Lebens sich dargestellt finden, sind nämlich die Aussenwände dieser Sarkophage mit den mannichfaltigsten Scenen aus der antiken Götter- und Heroensage geschmückt. Bisweilen mag das blosse stoffliche Interesse an vorzüglich beliebten Gegenständen dieser Art dabei maassgebend gewesen sein, wie die Scenen aus dem Leben des Achill an dem prachtvollen grossen Sarkophage im Museum des Capitoles, oder die zahlreich wiederholten Amazonenkämpfe. In der Regel aber sind solche Sagen verwendet, die eine tiefere Gedanken-



Fig. 216. Sarkophag des Capitolin. Museums.

beziehung auf Tod, Trennung und Wiedersehen enthalten oder zulassen. In klar verständlicher, dabei sinniger, oft schön empfundener Weise spricht sich hier jene tiefe Sehnsucht nach einem andern, besseren Leben aus, die der hinsinkenden antiken Welt das Gepräge melancholischen Ernstes gibt und aus dem unbefriedigten Zustand des damaligen Daseins auf die Nothwendigkeit einer neuen tröstlichen Offenbarung hinweist. So finden wir oft Darstellungen vom Raube der Proserpina, so von der Alcestis oder Protesilaos, welche aus dem Hades wiederkehrten und also zu Symbolen der Hoffnung auf Wiedervereinigung der durch den Tod Geschiedenen

wurden: so ferner den tiefsinnigen Mythus von Amor und Psyche, von Prometheus (Fig. 216), von Luna und Endymion, oder Scenen der bacchischen Mythen, die eine mannichfache symbolische Deutung zuliessen, und manches Andere. Der künstlerische Werth dieser Werke ist meistens untergeordnet, die Anordnung oft wirr und gedrängt, die Zeichnung ungeschickt, das Körperliche wenig verstanden, die Ausführung oft nüchtern, scharf und hart. Aber es finden sich in ihnen eine Fülle überraschend schöner und geistreicher Motive, die auf Vorbilder der besten Zeit der antiken Kunst hinweisen und uns Rückschlüsse auf manches verlorene Werk edelster Kunst gewähren. Ausserdem aber gehört eine kleine Anzahl dieser Arbeiten, auch hinsichtlich der Ausführung, unbedingt einer besseren Epoche an.

Unter den Kleinkünsten war besonders die Steinschneiderei bei den prunkliebenden Römern in glänzender Weise geübt, und ihre Werke wurden hochgeschätzt. Zu Augustus' Zeit genoss der griechische Meister *Dioskorides* in diesem Fache des höchsten Rufes. Der besten Zeit gehören die beiden berühmtesten, prachtvollsten Cameen, die an Grösse und Reichthum der Ausführung alles Andre übertreffen. Der eine, in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, hat die erstaunliche Breite von neun Zoll, bei acht Zoll Höhe, und zeigt eine figurenreiche allegorische Verherrlichung des Augustus, der als Jupiter neben der Roma thronend erscheint. Ganz ähnlich ist der Inhalt eines andern dem Tiberius gewidmeten Cameo, der im Cabinet des Louvre zu Paris aufbewahrt wird und an Grösse und Pracht jenen ersten noch überbietet. Er misst 13 Zoll in der Höhe und 11 Zoll in der Breite. — Dieselbe Prunklust der Römer schuf auch staunenswerthe Arbeiten durch Anwendung verschiedenfarbiger Glasflüsse. Das berühmteste Werk dieser Art ist die Portlandvase im britischen Museum zu London, ein Gefäss von 10 Zoll Höhe, aus einem prächtigen dunkelblauen Glase, über welches eine Lage weissen Glases geschmolzen ist, so dass die aus diesem geschnittenen Figuren sich weiss vom blauen Grunde absetzen.

4. Die Malerei bei den Römern.

Auch die Malerei ging von den Griechen zu den Römern über, und wir haben bei der Betrachtung der hellenischen Kunst schon die Meister genannt, welche bis zur Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüthe auch dieses Zweiges der antiken Kunst bezeugen.[1] Während wir aber unter den Bildhauern dieser Epoche kaum irgend einen römischen Namen antreffen, fehlt es nicht an Römern, die sich als Maler hervorgethan haben. Erwägen wir, dass schon bei den Etruskern die Malerei häufige Anwendung fand, so mag bei den italischen Völkern eine grössere Befähigung für diese Kunst anzunehmen sein. Noch zu den Zeiten der Republik malte *Fabius Pictor* um 300 v. Chr. den Tempel der Salus; der Dichter *Pacuvius* um 200 v. Chr. soll in ähnlicher Weise thätig gewesen sein; zu Augustus' Zeiten war *Ludius* besonders berühmt, mancher anderer römischer Namen nicht zu gedenken. Allein diese Arbeiten mögen grösstentheils, wie wir es von dem letztgenannten Maler bestimmt wissen, decorativer Natur gewesen sein, denn die ausgezeichneteren Werke rühren stets von griechischen Händen, und die Römer selbst erkennen auch hierin den Hellenen den Vorrang zu. Besonders beliebt scheint die Bildnissmalerei gewesen zu sein, und schon gegen das Ende der Republik war eine hochberühmte Künstlerin *Lala* (richtiger *Laia*) aus Kyzikus in diesem Fache thätig.

Die Aufdeckung von Pompeji und Herculanum, die Untersuchung der Thermen des Titus und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms haben uns von einem wichtigen Zweige der römischen Malerei reichliche Anschauung gebracht,

[1] Vgl. *K. Wörmann*, Die Malerei des Alterthums in *Woltmann's* Gesch. der Malerei. Leipzig, E. A. Seemann. 1878. 8.

und das Museum zu Neapel bietet eine Uebersicht des Schönsten und Bedeutendsten dar. Die Gemälde von Pompeji und Herculanum[1] gehören, wie die Gebäude selbst, dem Uebergange zwischen hellenischer und römischer Kunst an und geben in manchen ihrer Werke in ähnlicher Weise Nachbildungen älterer griechicher Meisterwerke, wie dies bei der Plastik der Fall ist. Auf einem ausserordentlich feinen glatten Stuck sind sie entweder al fresco auf nassem Kalk, oder — und zwar in selteneren Fällen — auf trockenem Grunde mit Leimfarben ausgeführt. Die Anordnung des Ganzen bezeugt das Vorwalten einer festen architektonischen Dis-



Fig. 217. Der Abschied des Achill von der Briseis. Wandbild aus Pompeji.

position. Die Wandflächen haben einen einfachen farbigen Grund, zumeist ein tiefes warmes Roth, ein sanft gedämpftes Gelb, aber auch wohl Schwarz, Blau, Grün oder Lila, diese letzteren Farben jedoch seltener. Ein unterer sockelartiger Fussrand wird gewöhnlich in anderer, meist dunklerer Farbe durchgeführt, bisweilen auch am oberen Ende der Wand ein ähnlicher Streifen friesartig abgetrennt. In der Mitte der so begrenzten Felder sind einzelne leichtschwebende Gestalten,

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 22. — *Zahn*, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Herculanum und Pompeji. — *Ternite*, Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum. — *R. Wiegmann*, die Malerei der Alten. — *Helbig*, die Campanischen Wandgemälde.

Tänzerinnen, Genien und anderes oder auch ganze Gemälde angebracht. Die Darstellungen der Bilder beziehen sich in selteneren Fällen auf Vorgänge des wirklichen Lebens; wo indess solche vorkommen, sind sie oft von hoher Schönheit und würdevoller Anmuth. Häufiger sind die Gestalten der Fabelwelt, der bacchischen und andrer Mythen, Centauren und Centaurinnen, Bacchantinnen, Satyrn u. dergl.; am bedeutendsten sind diejenigen Werke, welche Scenen der Heroensage oder der Mythe, oft nach berühmten griechischen Meisterwerken darstellen. Da ist das Opfer der Iphigenia, der Tod des Patroklos, das Wiedersehen des Odysseus und Eumaeos, der Zorn des Achill, die Erziehung des Achill durch Chiron, die Wiedererkennung des Orest durch Iphigenia, der Abschied des Achill von der Briseis (Fig. 217), die Befreiung der Andromeda durch Perseus, der Sieg des Perseus über den Minotaurus u. s. w., kurz die ganze heitere, schöne Welt der antiken Sagen und Mythen lebt vor unsern Augen auf im schimmernden Glanz der Farbe. Das Colorit ist licht und zart, bald in wärmeren, bald in kälteren Tönen, die Modellirung bisweilen nur



Fig. 218. Genrebild aus Pompeji.

leicht angedeutet, manchmal bestimmter durchgeführt, übrigens die technische Behandlung, sowie Geist, Werth und Charakter der Compositionen sehr verschieden. Ueberall aber spricht sich der Reiz eines fröhlichen, behaglichen Lebens in der ganzen Anlage anmuthig aus.

Dieser heitere Charakter des Ganzen wird noch weiter und stärker durch die mancherlei harmlos scherzhaften und naiven Genrescenen, durch leicht hingeworfene Landschaften, Stillleben, Früchte, Thiere, endlich durch eine perspektivisch aufgemalte Scheinarchitektur aus schlanken dünnen Rohrstäben erhöht: alles Das ein Ergebniss zierlichen Spieles, nicht in ernster Absicht der Täuschung durchgeführt.

Wesentlich verschieden vom Charakter dieser Werke ist ein umfangreiches Mosaikbild, das den Fussboden im sogenannten Hause des Fauns schmückte und für die Darstellung einer Alexanderschlacht gehalten wird. Die Composition ist durchaus malerisch, mit reichem perspektivischem Hintergrund, die Gruppen sind leidenschaftlich bewegt, und der höchste entscheidende Moment einer Schlacht ist mit grossartigen Zügen ergreifend entworfen. Der siegreiche Alexander hat

eben mit wuchtigem Lanzenstoss den Feldherrn des Darius durchbohrt, dass dieser mit seinem ebenfalls verwundeten Streitross zusammenbricht. Gewaltiges Entsetzen packt die asiatischen Krieger, wild bäumen sich die Rosse, kaum von ihren Führern und den Wagenlenkern gebändigt; angstvoll vorgebeugt schaut Darius selbst auf die verhängnissvolle Katastrophe, im ersten Augenblick alles Andere vergessend; der nächste Moment sieht Alle in panischem Schrecken die Flucht ergreifen. Der Theil des Bildes, der die Begleitung Alexanders enthielt, ist leider grösstentheils zerstört. Abgesehen von einzelnen Formfehlern ist Zeichnung und Anordnung vortrefflich, die Farbe äusserst lebendig und in der mühseligen Technik mit den kleinsten Steinchen unendlich sorgsam ausgeführt. Der Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung ist mit einer Prägnanz gegeben, dass wir einen Rückschluss auf die ergreifende Gewalt der Meisterwerke griechischer Malerkunst machen können.

In Rom ist die Aldobrandinische Hochzeit im Vatikan ein Wandgemälde von zarter, seelenvoller Anmuth, in der leichten, klaren Ausführung den pompejanischen Werken verwandt. Ebendort eine Reihe überaus anziehender Landschaften mit Darstellungen aus der Odyssee, am Esquilin ausgegraben.[1] Anderes, darunter höchst Anmuthiges, findet sich vielfach in den Grabkammern der Umgegend. In dem 1869 auf dem Palatin ausgegrabenen sogenannten Vaterhause des Tiberius sind Wandgemälde von seltner Vorzüglichkeit entdeckt worden: leichte dekorative Werke, verbunden mit Gemälden von selbständiger Bedeutung, ideale Scenen, Genrebilder und Ornamentales, namentlich Laubgewinde von überraschender Feinheit und Fülle malerischen Reizes. — Dagegen sind die ausgedehnten Mosaikbilder, welche aus den Thermen des Caracalla herrühren und den Fussboden eines grossen Saales im Lateran bedecken, rohe Darstellungen von Gladiatoren, gemein im Gegenstand und plump in der Technik. So auch die Thier- und Gladiatorenkämpfe in dem Hauptsaal der Villa Borghese. Zu den vorzüglichsten Bodenmosaiken gehören die von Nennig und die von Vilbel, letztere im Museum zu Darmstadt, sowie der ausdrucksvolle Orpheus von Rottweil.

[1] Vgl. darüber *K. Wörmann's* schöne Publikation: die Odysseelandschaften vom Esquilin und dazu desselben Verf. lehrreiches Buch über die Landschaftsmalerei der Alten. München. 1876.

ANHANG.

Das antike Kunsthandwerk.

Um eine vollständigere Anschauung von der künstlerischen Begabung der Völker des klassischen Alterthums zu gewinnen, werfen wir schliesslich einen Blick auf die Erzeugnisse derjenigen handwerklichen Thätigkeiten, welche in naher Berührung mit dem Schaffen der Künstler stehen. Alle Epochen eines gesunden, aus dem Volksgeiste sich frei entwickelnden Kunstlebens stimmen darin überein, dass in ihnen das Handwerk mit der Kunst untrennbar verbunden ist, dass letztere auf dem soliden technischen Boden des ersteren sich entfaltet und dafür demselben ununterbrochen eine höhere Weihe, ein edleres Gepräge verleiht. Nirgends aber ist dies Verhältniss zu solcher Vollendung gelangt wie bei den Griechen. Wenn alle Werke ihrer Architektur, Plastik und Malerei spurlos untergegangen wären, so würden wir aus den zumeist in den Gräberstätten, dann aber auch in den Wohnungen von Pompeji aufgefundenen Geräthen und Gefässen, Schmucksachen und Ausrüstungsgegenständen aller Art die Ueberzeugung von dem unvergleichlich feinen Kunstgefühl dieses hochbegabten Volkes gewinnen. Schon der bedeutsame Umstand, dass die Sprache der Hellenen für die Thätigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers wie des Handwerkers dasselbe Wort »Techne« verwendet, ist ein Beweis von der innigen Zusammengehörigkeit Beider.

Auch die Etrusker nahmen an dieser Begabung für das Kunsthandwerk Theil und waren in gewissen Fertigkeiten, namentlich in Werken aus gebranntem Thon und aus Erz, sodann in der Bearbeitung der edlen Metalle hochgepriesen. Beispiele davon haben wir an den herrlichen Broncespiegeln mit gravirten Zeichnungen (Fig. 186) bereits vorgeführt. Die Römer endlich traten auch hierin die reiche Doppelerbschaft jener beiden Völker an und wussten ihr Leben nicht bloss mit den Schöpfungen der früheren Zeiten zu schmücken, sondern auch das Talent namentlich der griechischen Kunsthandwerker für sich zu verwerthen. Seit dem Ende der Republik entwickelte sich bei ihnen ein Luxus, der unter den Kaisern immer höher gesteigert wurde und bis in die hadrianische Zeit hinein seine prachtvollsten Blüthen trieb. Keine Epoche der Geschichte kann sich mit der Gediegenheit und dem edlen Styl jenes Römerluxus messen, der aus der Quelle griechischen Schönheitssinnes immer aufs Neue sich erfrischte und belebte. Ohne selbst nur eine Skizze der Geschichte des antiken Kunsthandwerks hier versuchen zu wollen, begnügen wir uns mit kurzen Andeutungen zur Charakteristik desselben.

Der herrschende Zug im Leben des gesammten klassischen Alterthums ging dahin, die ganze äussere Existenz mit dem Hauch der Schönheit zu erfüllen. Das ärmste Hausgeschirr, die unscheinbarsten Geräthe zum täglichen Gebrauch geben

von diesem ächt künstlerischen Triebe eben so deutlich Kunde wie die erhabenen Schöpfungen der monumentalen Kunst. Das überall zu Tage liegende Gesetz lässt sich dahin bestimmen: dass die vollendete Zweckmässigkeit im Bunde mit idealem Schönheitssinn alle Gestaltungen regelte. Fangen wir beim Einfachsten an: bei den aus gebranntem Thon gebildeten Gefässen und Geschirren der Küche, der Vorrathskammer, des alltäglichen Familientisches. Ein rhythmischer Schwung des Umrisses, eine vollendet klare und zweckmässige Gliederung, eine fein bestimmte Charakteristik zeichnet überall die Bedeutung und den Gebrauch des Geräthes. So wunderbar reich die griechische Sprache ist an Bezeichnungen für die verschiedenen Gefässe, so unabsehbar mannichfaltig sind die Formen derselben. Es ist schon eine rein künstlerische Augenlust, in den Sammlungen diese hundertfachen Variationen in den harmonisch geschwungenen Profilen zu verfolgen. Eurhythmie, vollendete Schönheit der abgemessenen und gegliederten Bewegung ist wie in allen Werken der Griechen auch hier das Grundgesetz.

Aber ungleich höher steigt das Interesse an solchen Gefässen, die mit grösserem künstlerischen Aufwand als Besitz Wohlhabender oder als Gegenstände festlicher Geschenke charakterisirt sind. Dahin gehören die Preisvasen, die namentlich

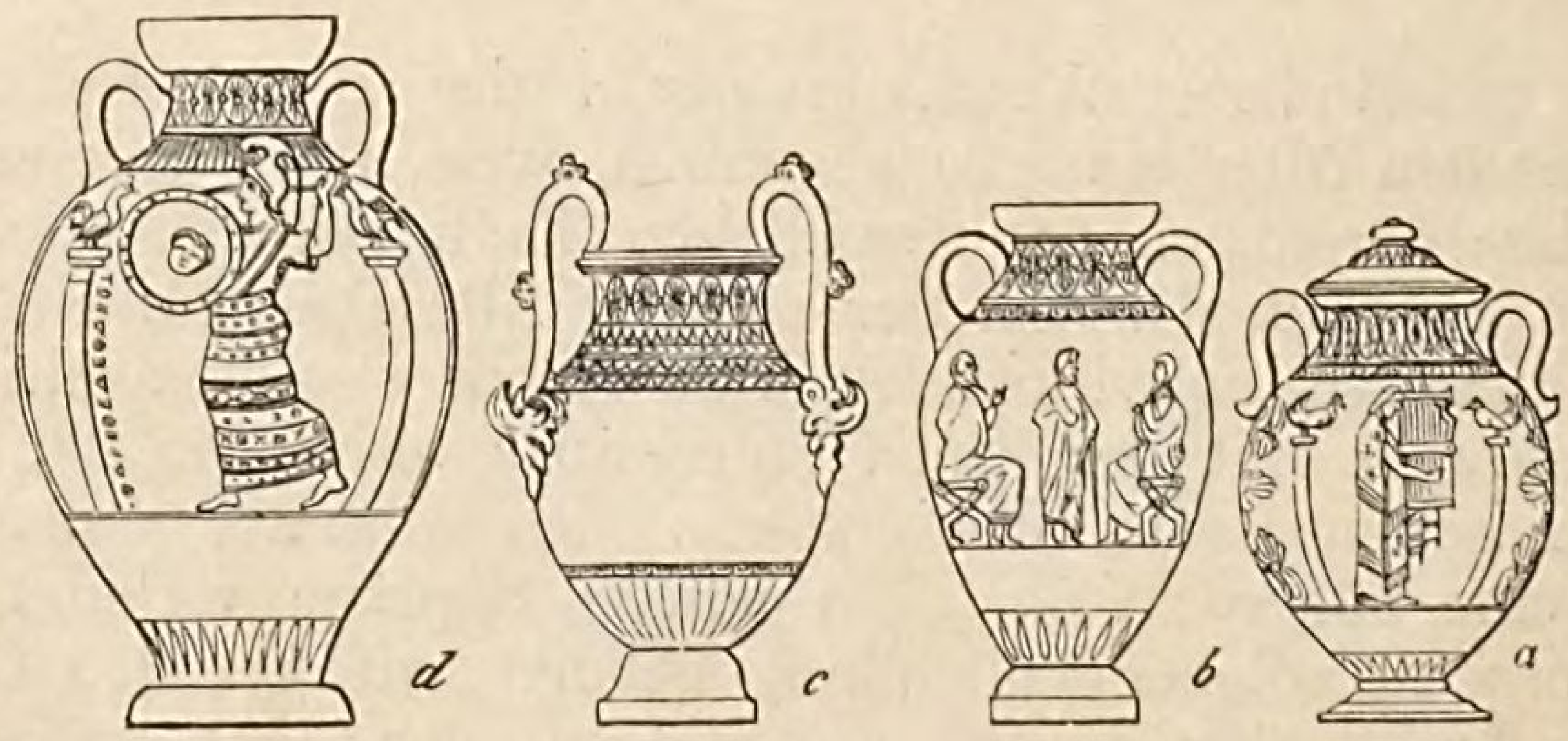


Fig 219. Griechische Preisvasen.

den Siegern in den panathenäischen Spielen verliehen wurden, durch schöne Form, reiche Gliederung und edlen malerischen Schmuck ausgezeichnet (Fig. 219 *a, b, c, d*). Dahin die anmuthigen Hydrien, Brunnengefässe zum Schöpfen, welche man als sinnige Hochzeitsgeschenke der Braut darzubringen liebte; dahin die umfangreichen zweihenkligen Amphoren, zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten bestimmt (Fig. 220 *a, b*); dahin besonders auch die grossen Mischgefässe, Krateren, in denen vor dem Mahle der Wein mit Wasser gemischt und gekühlt wurde, und die schon bei den Gelagen der homerischen Helden eine so bedeutsame Rolle spielen (Fig. 220 *c, d*). Solche Gefässe wurden dann nicht bloss aus Thon hergestellt, sondern oft aus Erz und selbst aus Silber, Gold und Elektron gebildet, wie denn die berühmtesten Meister der grossen Plastik gelegentlich gern an solche Werke der Kleinkunst die Hand legten. Beispiele von herrlichen Gefässen der besten griechischen Zeit, theils in Thon mit bemalten und vergoldeten Reliefs, theils in Silber und selbst in Gold getrieben, sind aus den Grabhügeln der Krim in das Museum von Petersburg gelangt. Von der Bedeutung und dem Styl der Gemälde, welche die grosse Mehrzahl der antiken Gefässe und Geschirre schmückten, haben wir in Fig. 175—177 Proben beigebracht. Eine besondere, ebenfalls mit grosser Liebe von den Alten behandelte Gattung waren die Trinkhörner (Fig. 221), an deren Ausstattung die Plastik mit der Malerei wetteiferte. Letztere hatte meistens den Rand mit figür-

[1] Diese und die folgenden Illustrationen sind der gediegenen Kostümkunde von *H. Weiss* (Stuttgart, 1860) entlehnt.

lichen Darstellungen zu schmücken, erstere in unerschöpflicher Erfindungsgabe die Spitze des Gefässes häufig zu Thierköpfen umzugestalten. Wir finden die Köpfe von Fuchs oder Hund (*a*), Windspiel (*e*), Maulthier (*d*), Pferd (*i*), Flügelross (*h*),

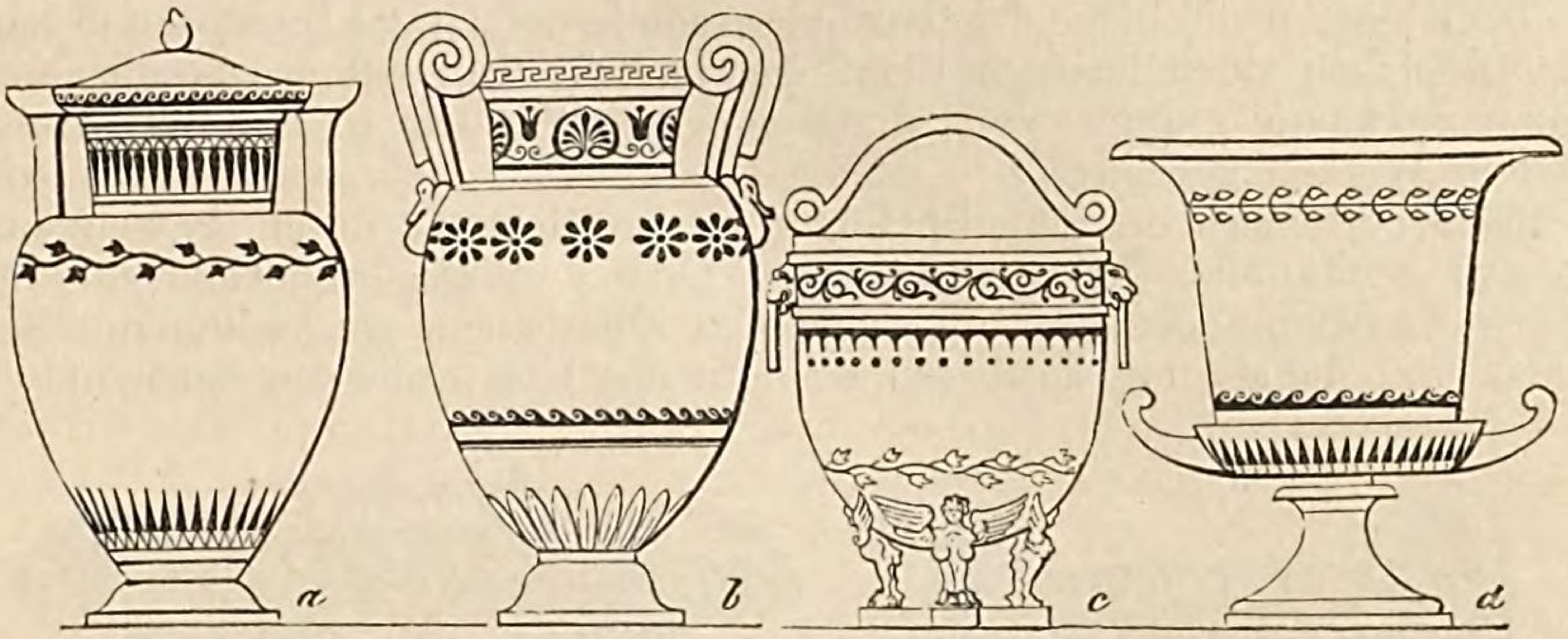


Fig. 220. Griechische Amphoren und Krateren.

Greif (*f*, *g*), Panther (*k*), Löwe (*c*), ja selbst launige Zusammensetzungen von zwei verschiedenen halbirten Thierköpfen wie Schaf und Eber (*b*) kommen vor.

Gelegentlich erhebt sich die Thonplastik in gewissen kleineren zum Schmuck des Lebens bestimmten Einzelwerken, in Figürchen und Gruppen, zum Range



Fig. 221. Griechische Trinkhörner.

künstlerischer Schöpfungen. Solcher Art sind die köstlichen, etwa eine Spanne grossen Figürchen, welche aus böotischen Grabfunden, namentlich aus Tanagra in das Berliner Museum sowie in die Sammlungen des Louvre, des Brit. Museum zu London und der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich gelangten.[1] Meistens

[1] Vgl. die prächtige Publikation von *R. Kekulé*, Griechische Thonfiguren aus Tanagra. Stuttgart, Spemann. 1878. Fol.

Genrefigürchen, wie z. B. ein junges Mädchen, das einen ihr auf der Schulter sitzenden Vogel liebkost, oder andre Scenen eines gemüthlichen, heiteren, schalkhaften und naiven Genres darstellend, sind diese zierlichen Werke nicht bloss durch vollendete Anmuth der Form ausgezeichnet, sondern sie empfangen ausserdem durch völlige Bemalung, nicht allein der Gewänder, sondern auch des Nackten und namentlich der Köpfchen einen farbigen Reiz, der uns bei dem seltenen Grade ihrer Erhaltung eine kaum geahnte Vorstellung von der Wirkung antiker Polychromie in plastischen Werken gewährt.

Bei den Römern erreicht der Luxus in den Gefässen durch Anwendung der kostbarsten Stoffe aller Art den höchsten Grad. Gefässe von Gold und Silber, andere von geschnittenen, in Gold gefassten Edelsteinen, wechselten mit Schalen aus Onyx und Achat, mit kostbaren Bechern aus Glas, mit den berühmten mur-

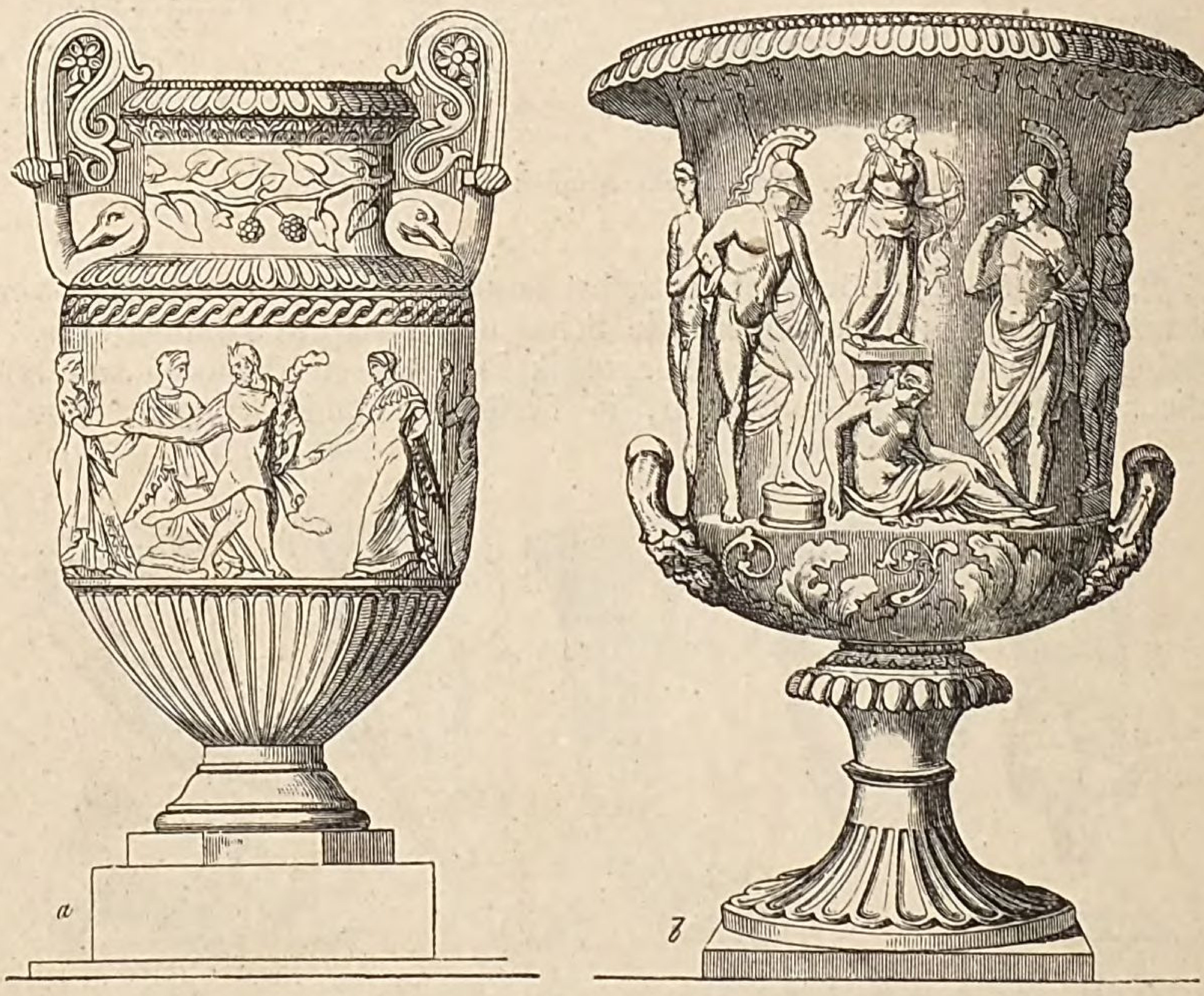


Fig. 222. Römische Marmorgefässe.

rhinischen Vasen, endlich mit jenen prachtvollen grossen Krateren aus Alabaster, Marmor, Granit und Porphyr, bei welchen theils die Schwierigkeit der Technik, theils der Schmuck mit figürlichen Reliefs wie in Fig. 222 den Werth bedingte. Letztere erheben sich durch ihre plastische Behandlung zur Bedeutung selbständiger Kunstwerke. Von der edlen Pracht und dem sinnvollen künstlerischen Schmuck der Metallgefässe haben wir neuerdings durch den Hildesheimer Silberfund, jetzt im Museum zu Berlin, reiche Anschauungen erhalten.

Daran schliessen sich die schönen ehernen Dreifüsse, sammt den auf sie zu stellenden Räuchergefässen, durch edle Form und künstlerische Zierden gleich ausgezeichnet (Fig. 223); daran vor Allem die zahlreichen Kandelaber, von denen die grösste Auswahl aus Pompeji und Herculanum in das Museum von Neapel gelangt ist. Als Werke italischer Meister dürfen wir unter diesen wohl jene bezeichnen, die entweder in derberer Gesammtform mit stumpfen und monotonen

Gliederungen durchgeführt sind, oder durch etwas willkürliche Hinzufügung von menschlichen Figürchen, kletternden und sitzenden, oder von allerlei kleinem Gethier der etruskischen Geschmacksrichtung huldigen. Dagegen empfinden wir in anderen Werken (Fig. 224 *b*, *d*, *e*) den organischen Aufbau, die rhythmische Gliederung, die fein gestimmte Harmonie ächt griechischer Kunst. Ausnahmsweise kommt auch wohl ein naturalistisches Motiv vor wie in *c*, wo von den Aesten eines Baumes die einzelnen Lampen an Ketten herabhängen. Immer gibt die antike Kunst in ihrer sinnvollen Weise der Basis die Form von Thierfüssen, um diese anmuthigen Geräthe als bewegliche zu bezeichnen. Auch die Lampen, welche zu diesen Kandelabern gehören, da sie auf deren tellerförmige Platte gesetzt wurden, um das Licht vom höheren Standorte weiter zu verbreiten, erfreuen durch zierliche Form und mannichfach sinnigen Schmuck. In vollerer Gestalt, mit üppigeren

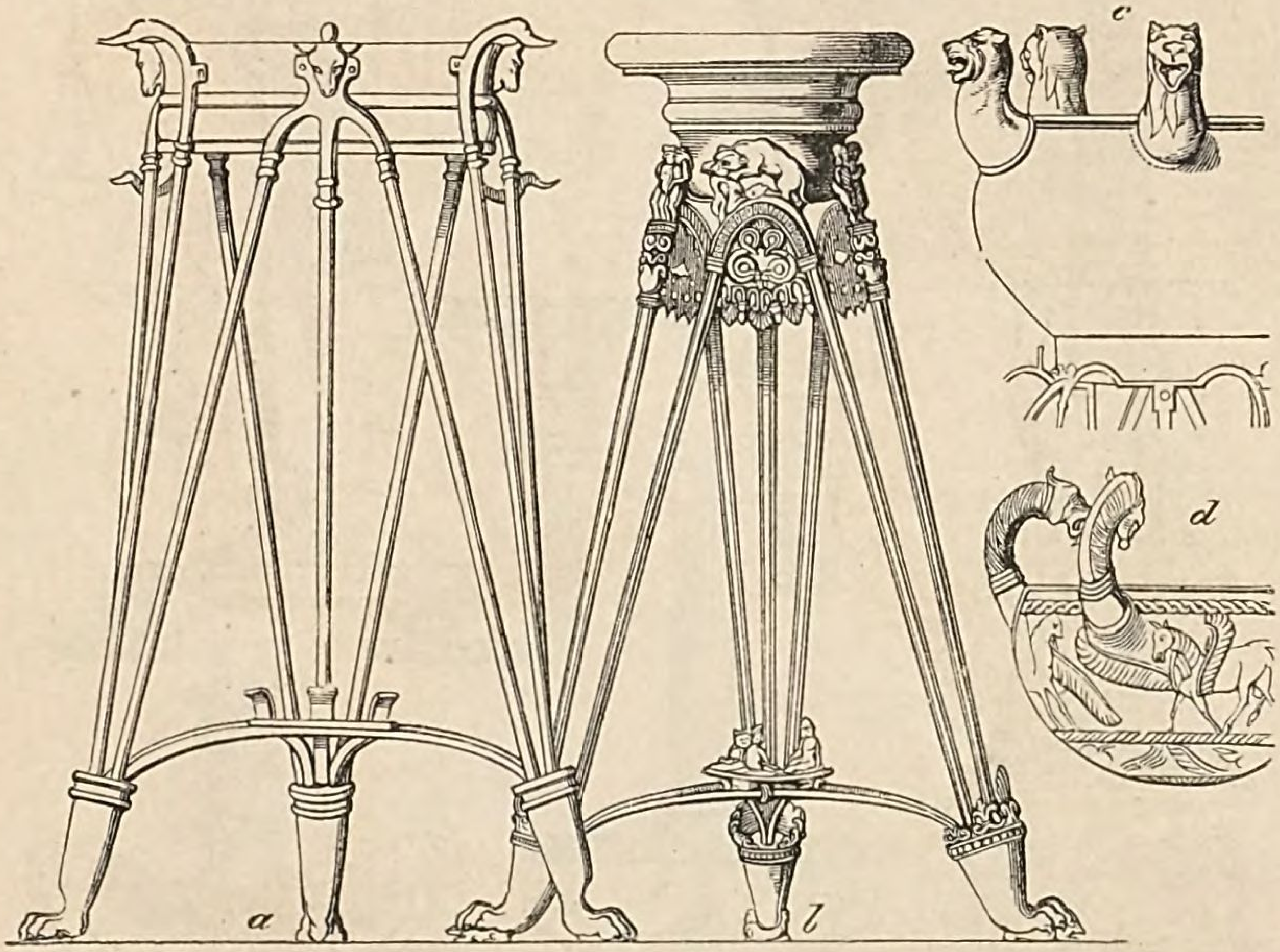


Fig. 223. Antike Dreifüsse und Räucherbecken.

plastischen Zierden, bilden endlich die Römer ihre grossen marmornen Kandelaber aus (Fig. 224 *a*), deren man eine ansehnliche Zahl in der Galeria de' Candelabri des Vatikans antrifft.

Nicht minder schön und prachtvoll war die gesammte übrige Ausstattung des äusseren Lebens, nur auch hier mit dem bezeichnenden Unterschiede, dass bei den Griechen der Hauptaccent auf die Schönheit, bei den Römern auf Pracht und Kostbarkeit der Stoffe fiel. Nicht bloss die Kleidung der Frauen und Männer, die Ausrüstung und Bewaffnung der Krieger, sondern auch alle Geräthe der verschiedensten Bestimmungen wie Tische und Sessel, Wagen, Musikinstrumente, Alles zeigt jenen fein gebildeten Schönheitssinn, der nur in edlen Formen und künstlerischem Schmuck sich Genüge thut. Und überall sehen wir die antiken Kunsthandwerker, namentlich die griechischen, der goldenen Kardinalregel nachleben: für jedes Material die ihm entsprechende Behandlungsweise in der Gesammtform, der Gliederung und der Ausschmückung zu beobachten, so dass niemals ein Stoff

die Maske eines anderen vornimmt, sondern jeder in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise künstlerisch verklärt wird.

Vor Allem heben wir hier die unvergleichlich schönen antiken Schmucksachen heraus, die durch Reichthum der Erfindung, edles Stylgefühl, sinnige figürliche Ausstattung mustergültig für alle Zeiten sind. Den groben materiellen Prunk mit massenhaften, aber gemein behandelten edlen Metallen verschmähten selbst die Römer, um wie viel mehr die Griechen. Sogar die barbarischen skythischen Stämme der heutigen Krim huldigten dem Genius der griechischen Schönheit. Was aus den Gräbern von Kertsch (Pantikapaion) in die Sammlungen von Petersburg gekommen ist, goldene Kränze und Diademe, Ohrringe und Nadeln, Hals-

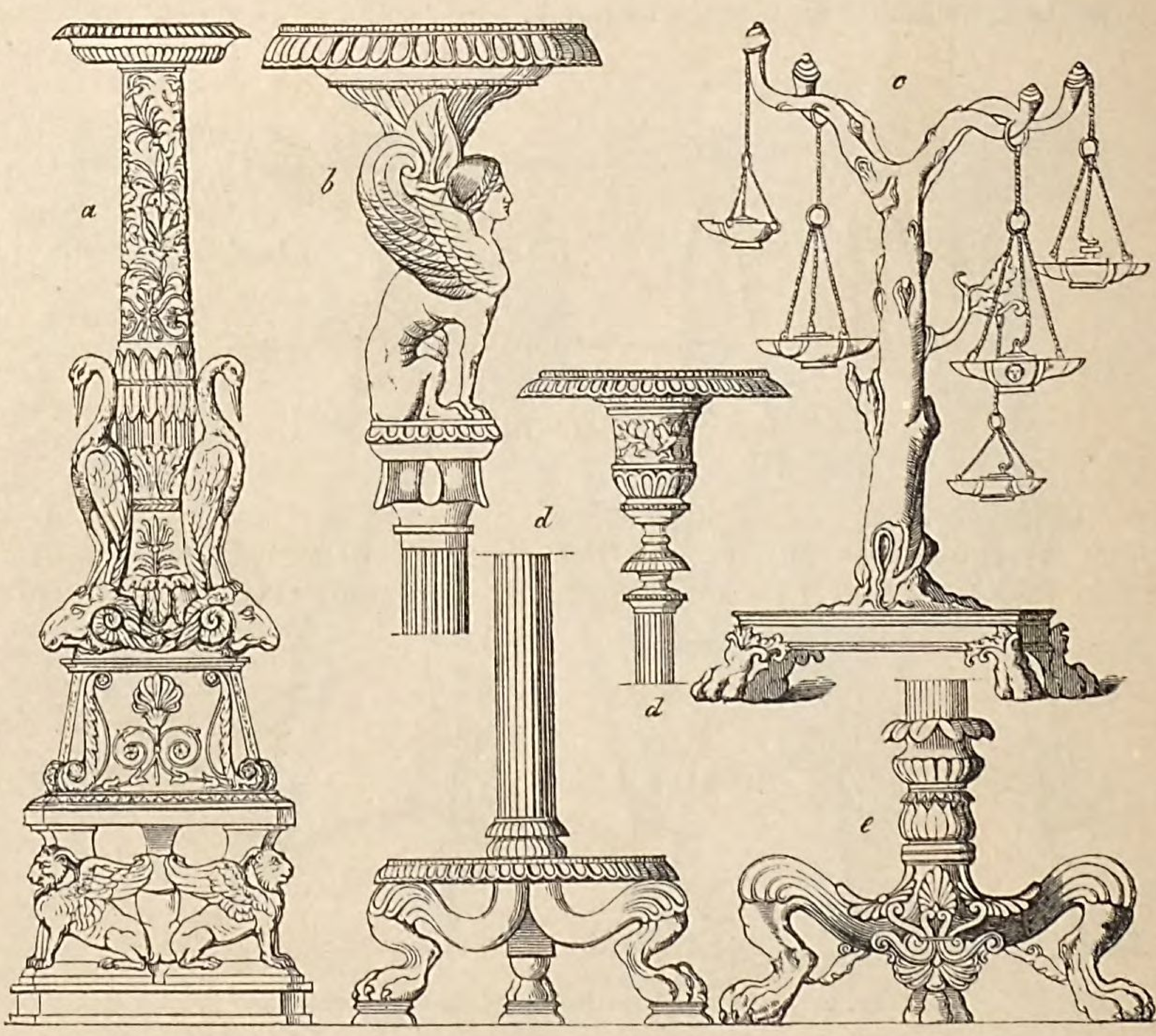


Fig. 224. Antike Kandelaber in Erz und Marmor.

ketten, Armbänder und Fingerringe, ja sogar goldene Ornamente und Figürchen, welche auf die Gewänder befestigt wurden, so dass diese damit durchwebt zu sein schienen, gehört zum herrlichsten in seiner Art. Treffliche etruskische Schmucksachen findet man auch im Museo Gregoriano des Vatikans, im British Museum zu London, im Louvre zu Paris und in den vereinigten Sammlungen zu München. Wir geben unter Fig. 225 einige Beispiele antiker Schmucksachen, um von der Zierlichkeit der Arbeit und der Anmuth der Erfindung eine Anschauung zu gewähren.

Daran mögen sich die Arbeiten der Panzer- und Waffenschmiede reihen, die ebensowohl aus Erz wie aus Silber und Gold ihre herrlichen Werke fertigten. Schon bei den Griechen war die Rüstung, namentlich der Brustharnisch und der Helm, ebenso der Schild Gegenstand reicher künstlerischer Ausstattung. Wurde

doch schon im heroischen Zeitalter hoher Werth auf edlen Schmuck der Waffen und Rüstung gelegt. Homer liebt mit solchen Schilderungen das Ohr seiner Hörer zu ergötzen; den Schild seines Lieblingshelden lässt er aus des Hephästos eignen

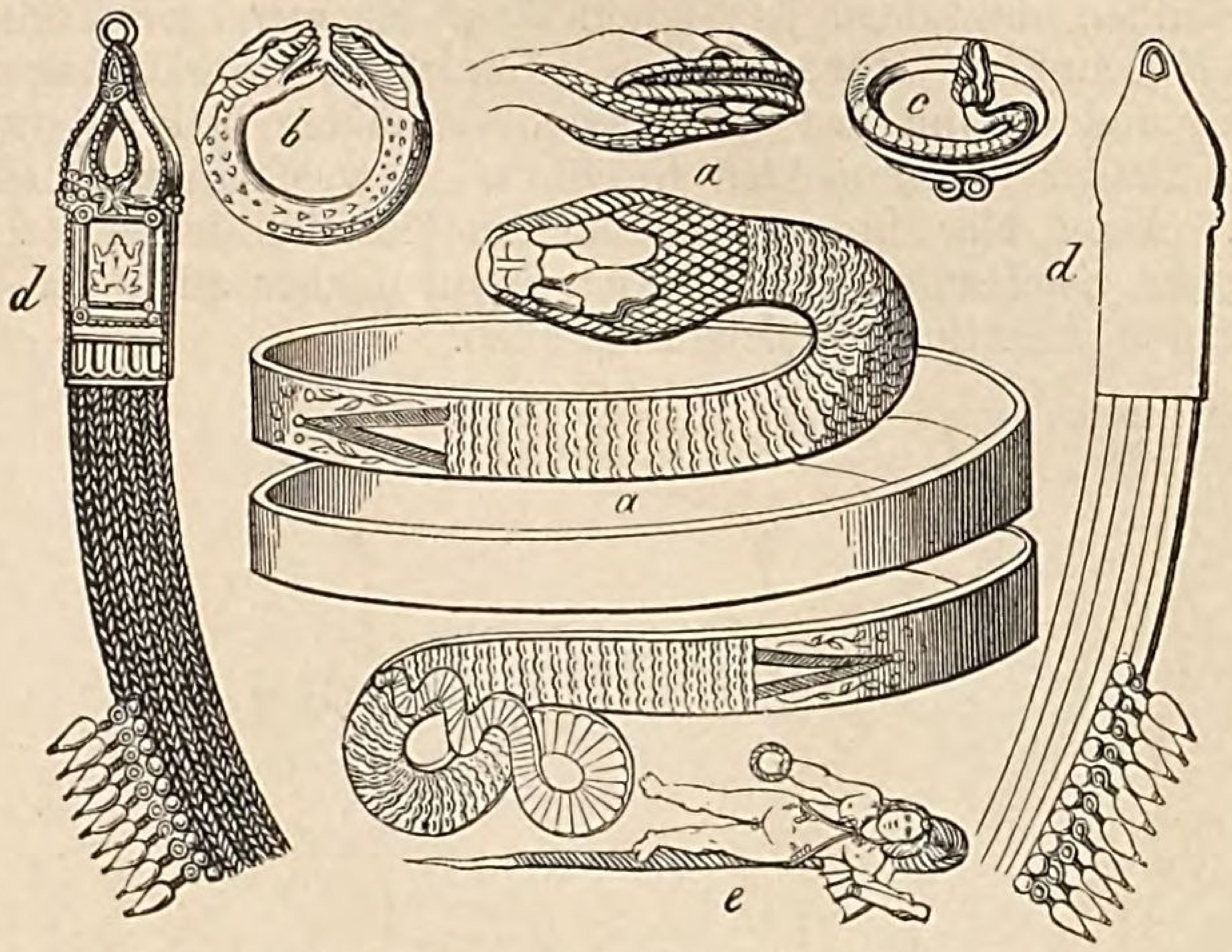


Fig. 225. Antiker Goldschmuck.

Händen hervorgehen, für alle Zeiten dadurch die Arbeit des Waffenschmiedes adelnd. Die römische Rüstung setzt das von den Griechen überkommene nur in derbere Ausdrucksweise um und liebt es namentlich Helm und Harnisch mit Bildwerken

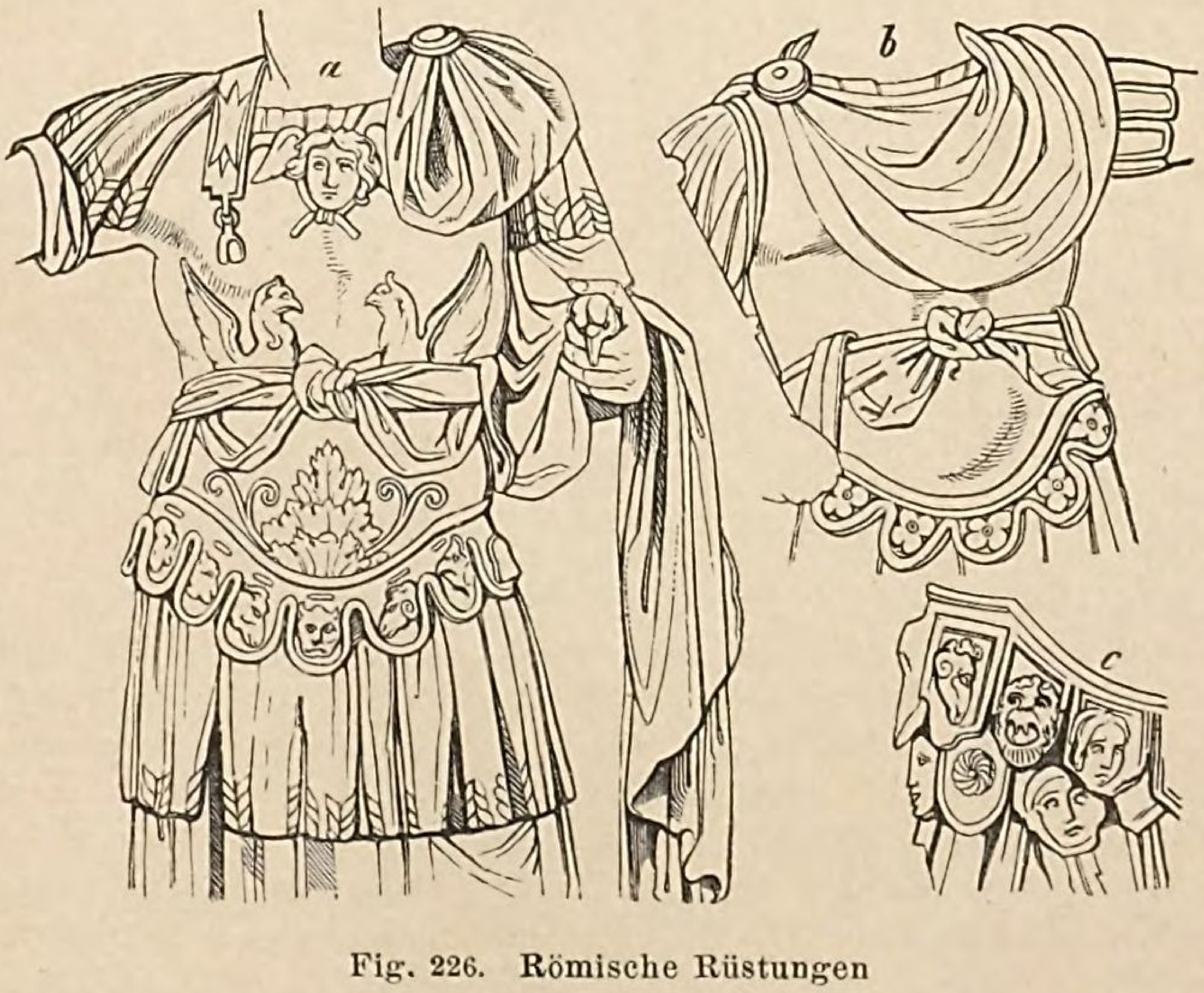


Fig. 226. Römische Rüstungen

fast zu überladen. Ein edles Muster reicher Ausstattung bietet uns die in Fig. 210 dargestellte Augustusstatue von Prima Porta. Andere Beispiele plastisch geschmückter römischer Panzer gibt Fig. 226. Unter den erhaltenen antiken Rüstungen zeichnet

sich durch den Adel der Bildwerke ein herrlicher im Britischen Museum zu London befindlicher Brustharnisch aus.

Endlich müssen noch die seltenen Holzarbeiten, die aus dem griechischen Alterthum auf uns gekommen sind, erwähnt werden. Sie wurden in den Gräbern von Kertsch gefunden und bilden jetzt einen Theil der unvergleichlichen Alterthümer der Krim im Museum zu Petersburg. Es ist ein Sarkophag mit herrlichen Bildwerken, ein anderer mit fast erloschenen Gemälden bedeckt, und Bruchstücke eines mit edlen Reliefs geschmückten Geräthes, in welchem man eine Lyra zu erkennen meint. Auch hier im unscheinbarsten Material derselbe feine Kunstgeist, der den geringsten Stoff adelt, ohne dessen Stempel aber auch der kostbarste Stoff dem hochgebildeten Alterthum gleichgültig blieb.

DRITTES BUCH.

DIE KUNST DES MITTELALTERS.

ERSTES KAPITEL.

Die altchristlische Kunst.

1. Ursprung und Bedeutung.

Mitten im Schoosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christenthum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam aber unwiderstehlich in die Gemüther der Menschen und schafft im Stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der plötzlich siegesgewiss hervortritt, sobald die morsche Schaale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemüthern zu wirken beginnt, den vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewissheit der Errettung und Erlösung gibt und im allgemeinen Ruin die immer grösser werdende Schaar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermuthigt, treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen an, ihren Empfindungen einen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepräge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewissheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Todten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Constantin durch seinen öffentlichen Uebertritt das Christenthum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfniss der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Wie aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so musste auch das Streben nach äusserer Darstellung der neuen Gottesideen fürs Erste mit den Formen vorlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen, weltbewegenden Gedanken des Christenthums hüllen mussten. Der neue Wein musste in alte Fässer gefüllt werden, bis er schliesslich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäss ergoss. So wunderbar und tiefsinnig sind aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit, dass nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Zeit aus Nothdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die einzigen Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden konnten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst. Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums, und ihren Abschluss erreicht sie etwa gegen Ende des 10. Jahrhunderts mit dem selbständigen Auftreten germanischer Kulturbestrebungen. In den ersten Epochen betrachten wir die Thätigkeit der neuen Kunstweise in den Gränzen der antik-römischen Bildung; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker in diesen Kreis ein, nicht ohne mancherlei wesentliche Umgestaltungen in die Formenwelt der antiken Ueberlieferung hineinzutragen. Dies sind gleichsam Vorboten jener durchgreifend neuen und selbständigen Richtung, welche der starr gewordenen altchristlichen Kunst ein Ziel setzen und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnen sollte.

2. Die altchristliche Architektur.

a. Monumente von Rom.

Nichts gibt uns eine so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen, als die Anlage der Katakomben.[1] Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet die ausgedehnten unterirdischen Begräbnissstätten der ältesten Christengemeinden, wie sie sich besonders zu Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung vorfinden. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Alterthum üblich gewesen; in Aegypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Todten ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde aus, und an allen Orten uralter Kultur trifft man weiträumige unterirdische Nekropolen an. Bei den Römern lernten wir einen verwandten Gebrauch kennen, und noch jetzt bringt fast jede neue Ausgrabung vor den Thoren Roms irgend eins jener antiken Columbarien zu Tage, welche noch nach Jahrtausenden die Urnen mit den Ueberresten der Bestatteten unversehrt über und neben einander gereiht aufweisen. Meist sind es nur Sclaven und Freigelassene, welchen diese gemeinsamen Grabstätten angehören; immer aber zeigen sie in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden römischen Kunst eigen zu sein pflegt.

Welchen Gegensatz dazu bilden die Katakomben der ersten Christen! Wie in den erdrückend engen Schachten und Stollen eines Bergwerks schreitet man hinabwärts und wieder aufwärts, stundenlang fort durch labyrinthisch verschlungene Gänge, die in den schwärzlichen porösen Tuffstein gebrochen sind, meist nur eben so breit und so hoch, um einer Person den Durchgang zu gestatten, und oft so beängstigend schmal, dass man kaum die Möglichkeit begreift, hier Todte beizusetzen. Und doch war dies ohne Zweifel die Bestimmung dieser Gänge. Rechts und links sind ihre Seitenwände vielfach ausgehöhlt und zeigen niedrige und schmale längliche Oeffnungen, kaum geräumig genug, um einen menschlichen Körper aufzunehmen. In diese Löcher legte man die Leichname der Gestorbenen, verschloss die Oeffnung mit einer Platte, welche den Namen oder sonstige künstlerische Bezeichnung des Grabes erhielt, stellte ein Fläschchen mit geweihtem Oele, ein andres mit dem Weine der Eucharistie dazu und fügte eine kleine Lampe bei. Wo indess besonders ausgezeichnete Personen, Bischöfe oder gar Märtyrer beerdigt werden sollten, da höhlte man eine grössere und weitere Grabkammer aus, gab den Wänden

[1] Vgl. das Prachtwerk von *Perret*, les Catacombes de Rome. Fol. — Neuerdings das gediegene Werk von *Cav. de Rossi*, Roma sotterranea. Fol. Unter demselben Titel hat Prof. *Krauss* eine zusammenfassende Darstellung der jüngsten Forschungen veröffentlicht. Freiburg i. Br. 1873. 8. Mit Abbild. Vgl. auch Graf *Desbassayes de Richemont*, die neuesten Studien über die röm. Katak. Deutsche Ausgabe. Mainz. 1872. 8.

einigen Schmuck durch bescheidene Malereien, in denen die ersten schüchternen Symbole christlichen Glaubens sich hervorwagen, und suchte der Stelle den Charakter einer höheren Würde zu geben. Auch sonst finden sich bisweilen geräumigere und höhere Kammern, überwölbt und mit Nischen (Arcosolien) versehen, Wände und Decken mit ähnlichen Malereien geschmückt, offenbar kapellenartige Anlagen, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmt.

Aber selbst jener geringe Schmuck ist wenig geeignet, den strengen, ernsten, düstern Charakter der Katakomben zu mildern. Um so schärfer halten uns diese das Bild der ersten christlichen Gemeinden vor Augen. Wir sehen die verfolgten Gläubigen in Noth und Drang der schlimmen Zeiten, heimlich, bei nächtlicher Weile, die verehrten Leichname der gefallenen Blutzeugen scheu in diesen höhlenartigen Grüften bestatten; wir sehen sie hier sich versammeln, um an den Gräbern der Märtyrer in gemeinsamem Gebet sich Kraft zum Dulden und Ausharren zu erflehen; wir sehen dann in der Folgezeit um die Gräber der Märtyrer und Bischöfe auch die stille Gemeinde der Todten in langen Reihen und immer neuen Gängen sich schaaren und zu einer unermesslichen Todtenstadt anwachsen. Sollen wir hier das Charakteristische bezeichnen, so liegt es in der fast völligen Kunst- und Formlosigkeit. Die unabsehbaren, unentwirrbar verschlungenen Gänge mit ihrer unregelmässigen Anlage und ihren unscheinbaren Grablöchern, das rohe, schwärzliche Tuffgestein, dessen Düsterkeit selbst an den ausgezeichneten Stellen durch die bescheidenen Deckenmalereien kaum merklich gemildert wird: wie stechen sie ab, so entschieden und bewusst, von der klar übersichtlichen Anlage, dem heiteren Farbenschmuck, den zierlichen Ornamenten und plastischen Details der antiken Gräber! Deutlicher konnte sich die schlichte Einfalt altchristlicher Sitte, die Innerlichkeit und Reinheit ihrer Gottesanschauung, das Bewusstsein von der Nichtigkeit alles Irdischen nicht aussprechen, als in diesen Gräberstätten der ersten christlichen Jahrhunderte.

Unter den zu Rom aufgedeckten Katakomben steht an Bedeutung die durch de Rossi's Scharfsinn wiedergefundene des h. Calixtus obenan. Sie besteht aus drei durch besondere Treppen zugänglichen zusammenhängenden Systemen und enthält in der ersten Area nicht bloss die Gruft der h. Cäcilia und die durch ihre cyklisch symbolischen Malereien merkwürdigen fünf sogen. Sakramentskrypten, sondern auch die Papstgruft mit Gräbern der Päpste des 3. Jahrhunderts und mit Resten einer nachmals hinzugefügten reichen Marmorausstattung. Die Grüfte der zweiten Area verrathen im System der Dekoration die Spätzeit des 3. Jahrhunderts, während in der dritten Area hauptsächlich die Krypta des Papstes Eusebius (beigesetzt 311) bemerkenswerth ist. Ausserdem findet sich in dieser Katakombe die Lucinakrypta mit ihren uralten Malereien sowie das Grab des h. Cornelius. Von den übrigen Katakomben gehören die von S. Nereus und Achilleus (oder S. Domitilla), mit einem schönen reich geschmückten Atrium zu den ältesten; ferner sind die von S. Praetextatus, S. Agnese, S. Priscilla und S. Sebastiano zu nennen. Was die überaus zahlreichen Inschriften der Katakomben betrifft (im Mus. lapidario des Laterans aufgestellt), so reichen die ältesten etwa bis in den Ausgang des 1. Jahrh. hinauf. Die Malereien gehören theils noch dem 2. und 3. Jahrh., der grösseren Mehrzahl nach jedoch dem 4. und 5. Jahrhundert an. Ausser diesen sind sodann die Katakomben von Neapel, besonders unter S. Gennaro de' poveri, S. Maria della Sanità, und S. Maria della Vita zu erwähnen.

Eine höhere Stufe der Entwickelung vermochte die altchristliche Kunst erst zu beschreiten, als mit der staatlichen Anerkennung der neuen Lehre sich Veranlassung bot, dem gemeinsamen Bekenntniss des Christenthums, der öffentlichen Gottesverehrung einen würdigen Raum zu errichten. Obwohl hier ganz neue Bedürfnisse ihren Ausdruck suchten, so konnte man doch zunächst nicht umhin, von der althergebrachten Technik, den Construktionen, den Bauordnungen der antiken Zeit Gebrauch zu machen. Dass man in einzelnen Fällen sogar in der Folge kein

Bedenken trug, heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom das Pantheon und die Maria Egiziaca. Dies waren und blieben jedoch nur Ausnahmen, denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden. Zwar sollten beide zunächst nur ein Haus des Gottes sein, aber in der christlichen Kirche wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines weit ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war. Diesen Anforderungen genügen in vollem Maasse die altchristlichen Basiliken.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, in wiefern diese Gebäude aus Nachbildung der alten heidnischen Markt- und Gerichts-Basiliken entstanden seien oder nicht.[1] Gerade neuerdings sucht man diese Verbindung zu leugnen, um den altchristlichen Baumeistern ein möglichst selbständiges Verdienst zusprechen zu dürfen. Es hiesse aber im Gegentheil dem Scharfblick jener ältesten christlichen Künstler zu nahe treten, wenn man annähme, sie hätten das Geeignete der antiken Basiliken, die ihnen täglich vor Augen waren, übersehen können. Es bleibt daher immer am Wahrscheinlichsten, dass jene Vorbilder den Anstoss zur grossartigen Gestaltung der christlichen Basilika gaben. Das erste Motiv mögen freilich jene basilikenartigen Säle des antiken Wohnhauses geboten haben, in welchen sich wahrscheinlich die ersten christlichen Gemeinden anfangs heimlich zur gottesdienstlichen Feier zu versammeln pflegten. Selbst das den christlichen Basiliken beigegebene Atrium scheint auf die verwandten Räumlichkeiten des römischen Privathauses hinzuweisen. Genug, dass in der Mannichfaltigkeit antiker Bau-Anlagen mehr als ein Muster für die Versammlungssäle der Christengemeinden vor Augen lag. Aber gerade in der freien Umgestaltung, der angemessenen Umbildung der alten Form zu einem neuen Zweck ist das wahre Verdienst der christlichen Baumeister begründet. Man behielt das erhöhte Tribunal mit seiner mächtigen Apsis bei, liess daran sich die Hallen des Langschiffes schliessen und nahm nur Abstand von den Säulenstellungen, welche ehemals Tribunal und Langbau von einander schieden. So geringfügig diese Veränderungen scheinen, so mussten sie doch ein Gebäude von wesentlich neuem Eindruck, von entschieden selbständigem Gepräge hervorbringen. Eine kurze Betrachtung der Basilika wird dies darthun.

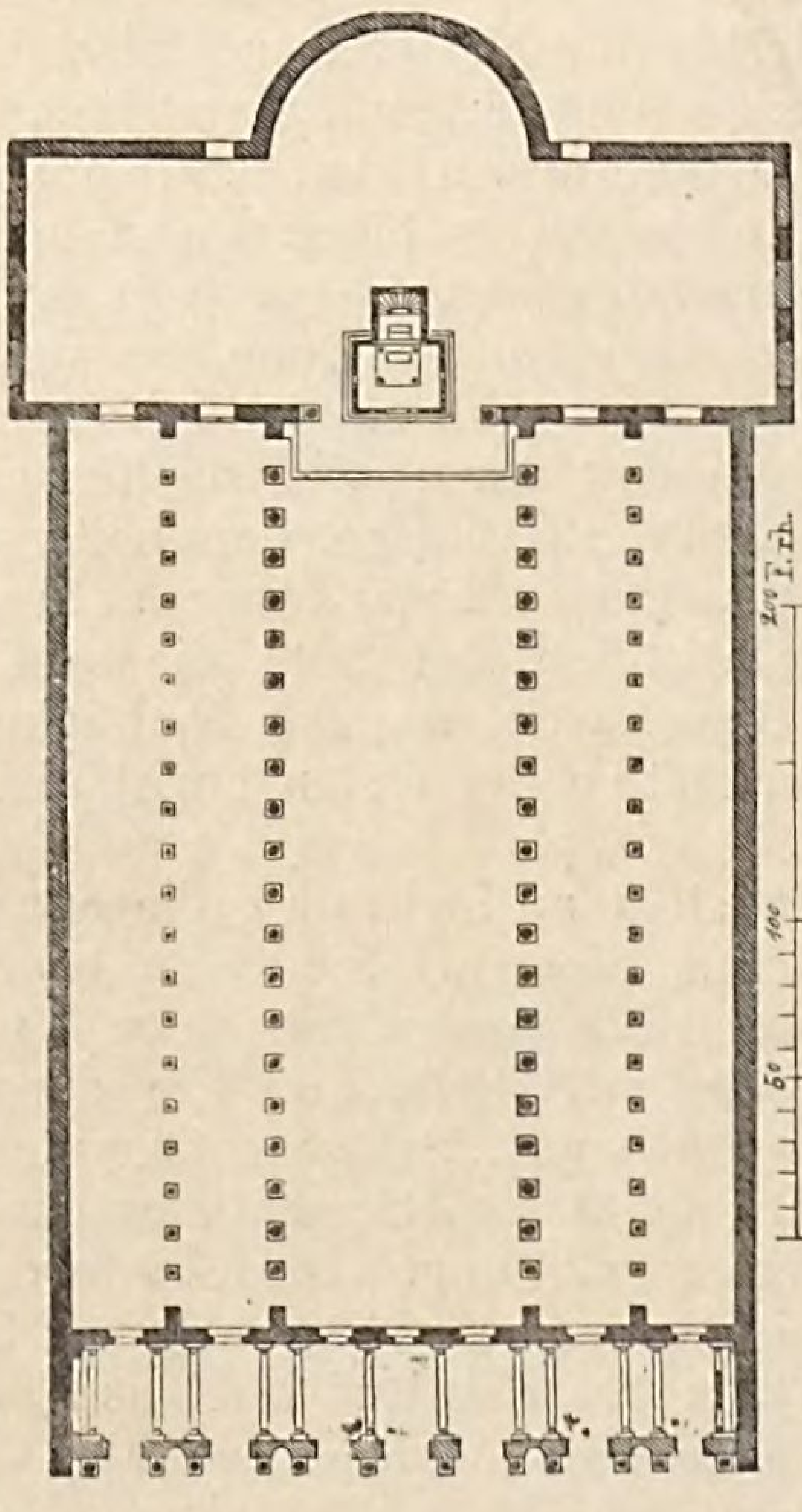


Fig. 227. Grundriss von S. Paolo zu Rom.

Wie in der antiken Basilika der den Gerichtsverhandlungen geweihte Raum sich von den für das Marktgewühl bestimmten Theilen sonderte, so tritt in der

[1] Vgl. *F. von Quast*, die Basilika der Alten. Berlin 1845. — *A. Zestermann*, die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847. — *J. A. Messmer*, über den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst. Leipzig 1854. — *W. Weingärtner*, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes. Leipzig 1858. — *O. Mothes*, die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. Leipzig 1865. — *F. Reber*, die Urform der röm. Basilika, in den Mitth. der Centr. Comm. zu Wien 1869.

christlichen Basilika die Apsis als Sitz des Bischofs und seiner Priesterschaft dem Langhause, welches die Gemeinde aufnimmt, gegenüber (Fig. 227). Halbkreisförmig die Mauer entlang ziehen sich in jener die Bänke der Priester hin, in deren Mitte, im Hintergrunde der Nische, auf erhöhtem Thron der Bischof Platz nimmt. Wände und Wölbung der Apsis bedecken in feierlicher Darstellung die Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen. Auf der Gränze zwischen Apsis und Langhaus erhebt sich auf mehreren Stufen, meistens über dem Grabe eines Märtyrers, der sogenannten „Confessio", von säulengetragenem Baldachin überdacht, der Altar, an welchem das heiligste Opfer dargebracht wird, allen Blicken zugänglich, der feierliche Schlusspunkt des Ganzen. Ueber ihm öffnet sich, oft auf zwei besonders mächtigen Säulen ruhend, der Triumphbogen mit weiter Spannung einladend gegen das Langhaus. Auch an seinen Wänden glänzen ernst erhabene Darstellungen

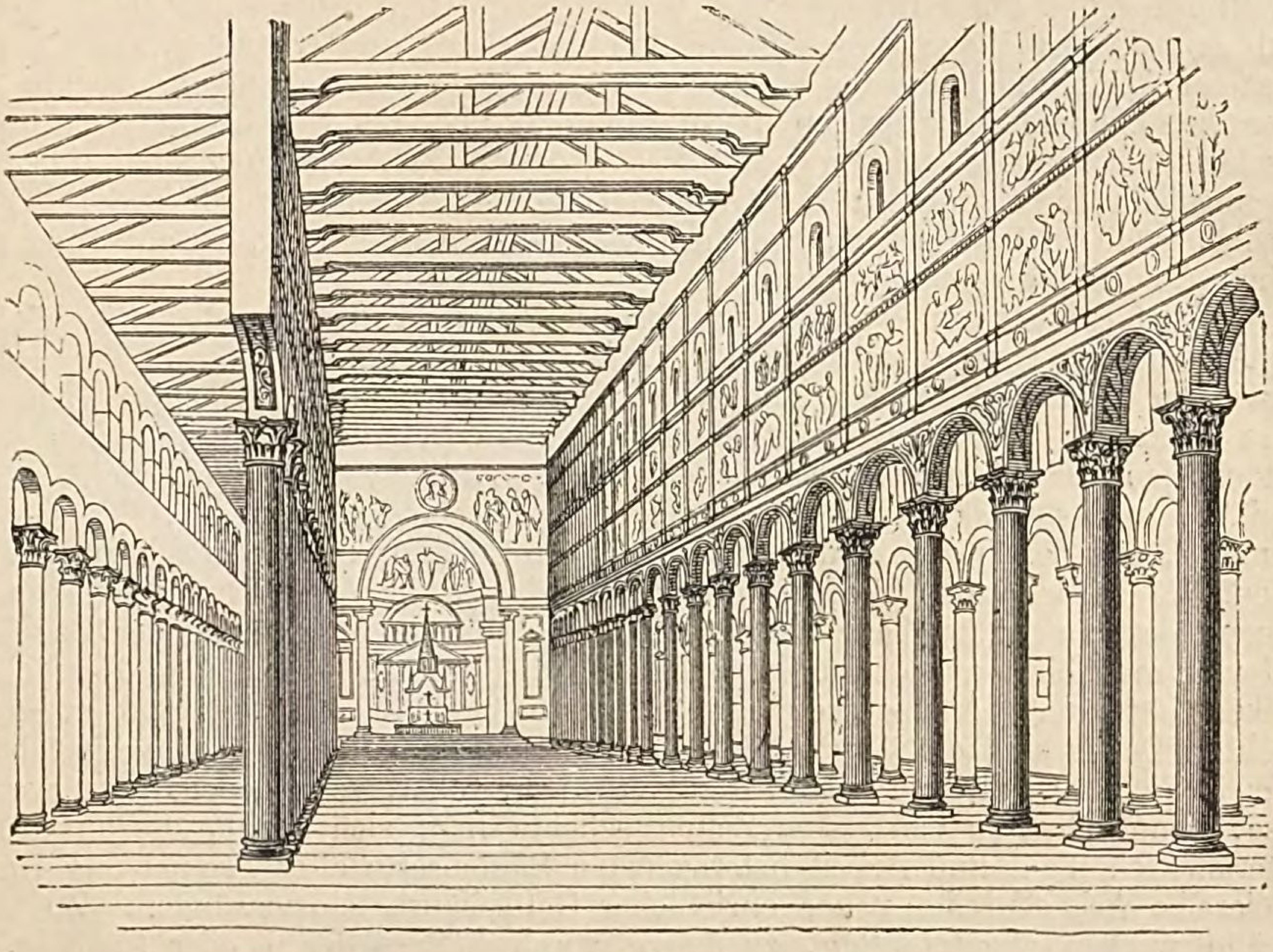


Fig. 228. Inneres von S. Paolo zu Rom.

heiliger Gestalten. Das Langhaus selbst, dessen Abschluss die grosse Apsis bildet, besteht aus einem hohen und weiten Mittelschiff, zu dessen beiden Seiten je ein oder zwei schmale niedrige Gänge als Seitenschiffe sich hinziehen. Unter einander und vom Hauptschiffe werden diese durch Säulenreihen geschieden, die entweder auf einem gemeinsamen Architrav oder auf kräftigen Rundbögen die hohe Obermauer des Schiffes tragen (Fig. 228). Letztere wird in gemessenen Abständen durch eine Reihe grosser, weiter, im Rundbogen geschlossener Fenster durchbrochen, welche dem Raum ein mächtiges seitliches Oberlicht zuführen. Auch in den niedrigen Umfassungsmauern der Seitenschiffe sind manchmal Fenster angebracht; die Apsis dagegen liegt in der alten Zeit fensterlos in mystischem Halblicht, aus welchem die Reflexe der Goldmosaiken feierlich hervorschimmern. Haupt- und Seitenschiffe sind mit einem Dachstuhl bedeckt, welcher ursprünglich wohl stets eine verschaalte, mit Malereien geschmückte Felderdecke besass. Die Zugänge zu den Schiffen sind in der dem Altarraume gegenüber liegenden Schlusswand angebracht, mindestens

für jedes Schiff ein besonderer Eingang, bei grossen Kirchen aber für das mittlere deren drei. An diese Eingänge schliesst sich regelmässig eine Vorhalle, welche gewöhnlich sich zu einem stattlichen Atrium mit viereckigem freiem Hofraum und umgebenden Säulenhallen ausbildet. Seine Mitte nimmt ein Brunnen (Cantharus) ein, der mit der gesammten Umgebung Anlass zu freier und schöner architektonischer Gestaltung bietet.

So war ein Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform allen ritualen Anforderungen vollauf zu genügen vermochte und in nachdrücklicher Weise, klar und bedeutsam, seinen idealen Zweck in grossen, monumentalen Zügen ausprägt. Der Eintretende wird sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Mittelpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den erhöhten Altar schaaren, und vom hohen Bogen wie von den Wänden der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten gross und würdevoll ihm entgegenleuchten. Mochte man nun in der Folge diesen Grundplan bereichern und erweitern, mochte man zwischen Apsis und Langhaus einen Querbau als Kreuzschiff einfügen, mochte man demselben kleinere Seitenapsiden anschliessen oder über den Seitenschiffen ein oberes Geschoss als Empore anlegen und diese zweistöckige Anordnung auch über die Eingangshalle hinwegführen: der Grundgedanke der Basilika wurde dadurch nicht getrübt, sondern bewies nur, welcher elastischen Ausdehnung, welcher mannichfachen Ausbildung er fähig war.

Fragt es sich nun, welche Kunstformen bei dieser neuen baulichen Schöpfung zur Anwendung kamen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, musste ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem neuen architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitäle, antike Gebälke mit ihren oft üppig reichen Verzierungen, das sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Je mehr antike Tempel und Prachtgebäude in Verfall und Vergessenheit kamen, desto mehr kostbare Reste erhielt man für die Ausstattung der Basiliken, und was man eben aus der unermesslichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit antiker Götterwelt herausreissen konnte, das gebrauchte man, so gut es gehen mochte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese, denn selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Grösse, Material, Schönheit und Arbeit heterogensten Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitäle verlängert; unter den Kapitälen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle erdenklichen Schattirungen korinthischer, compositer und ionischer Formen, so dass die antike Architektur chaotisch wieder in ihre Grundelemente aufgelöst erscheint.

Dass bei solchem Verfahren jede Spur von alten Verhältnissen und Gesetzen, von Intercolumnien, Gebälkgliederung u. dgl. verschwunden sein musste, versteht sich von selbst. Die Barbaren hätten insofern nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst umgehen können, und barbarisch im Sinne jener ursprünglichen Kunst war dies Verfahren denn auch. Dennoch vermochte allein auf diesem Wege der neue Geist, die Hauptsache fest in's Auge fassend, unbekümmert um das, was jetzt nur Nebensache sein durfte, sein Ziel zu verfolgen und zu erreichen. Mochten immerhin die kostbaren Reste antiken Bauschaffens atomistisch versprengt zu neuen Verbindungen regellos zusammengezwungen werden: war doch an dem einmal Vergangenen und Verlebten nichts mehr zu halten und zu ändern, und nur indem es sich einem neuen Organismus fügte, vermochte es selbst in seinen Resten noch den Keimpunkt einer neuen Entwicklung zu bilden. Ist aber in jener Rücksichtslosigkeit selbst nicht wieder der Geist des Urchristenthums gewaltsam ausgedrückt,

der unbekümmert um Schönheit und Harmonie die neue Wahrheit zu verwirklichen strebte?

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung der christlichen Ideen zu erkennen, und wenn die plastisch architektonische Gliederung bei eigener Armuth nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien, mit welchen man das Innere der Basiliken, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte, bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in grossartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald eine selbständig bestimmte Färbung an.

Für die Gestaltung des Aeusseren der Basiliken blieb man bei kräftiger Hervorhebung der Grundform stehen, ohne eine reichere Ausschmückung hier für erforderlich zu halten. Nur etwa die Eingangsseite wurde als Façade mit malerischen Darstellungen bedeckt, wobei die architektonische Gliederung selbstredend nicht in Betracht kam.

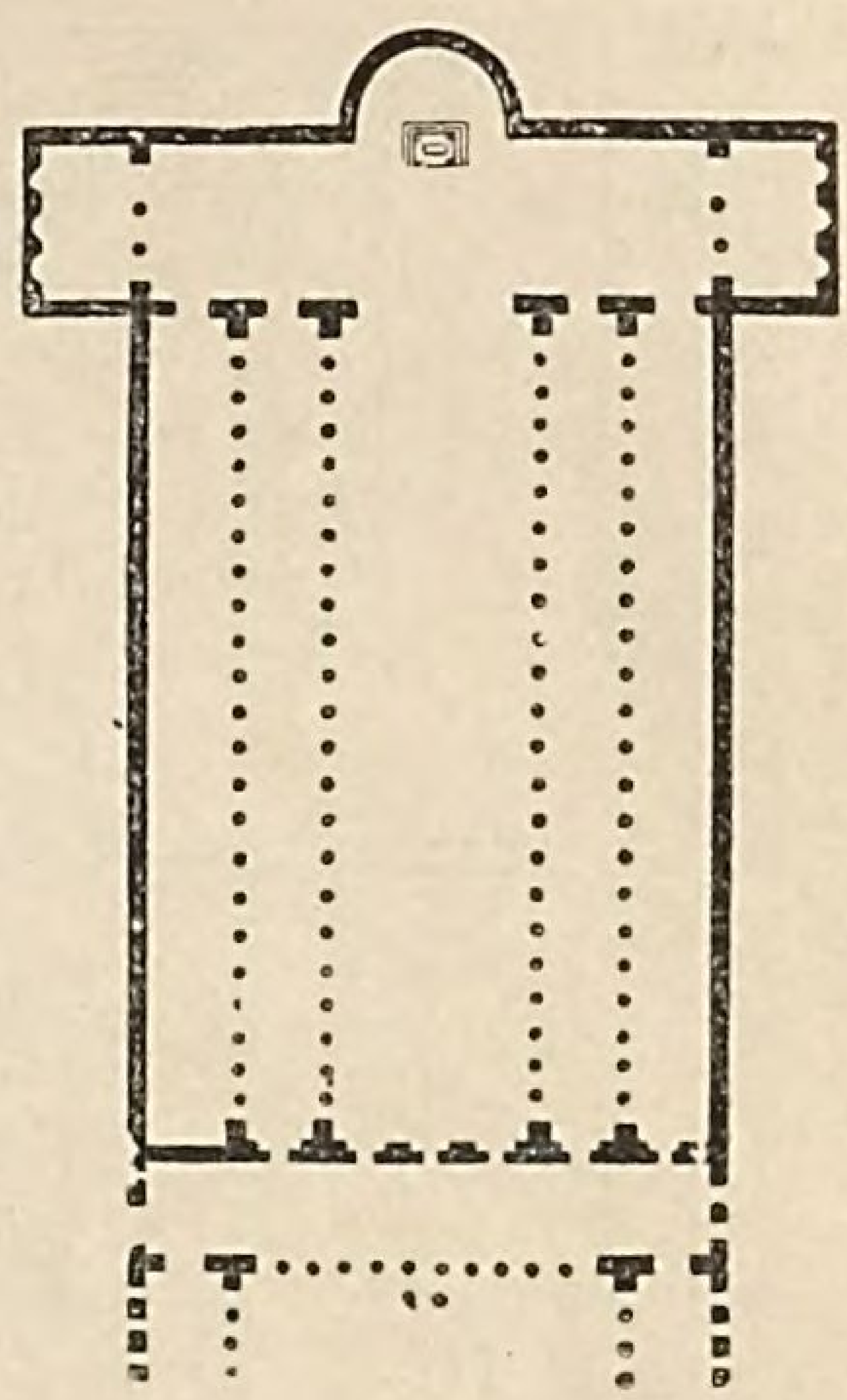


Fig. 229. Frühere Petersbasilika in Rom. Grundriss.

Unter den erhaltenen Basiliken[1] war an Alter, Grossartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste (Fig. 227 und 228). Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Grossräumigkeit den ersten Platz unter allen Basiliken der Welt ein. Die gewaltige gegen 80 Fuss weite Apsis wird in ihrer Wirkung noch gesteigert durch ein hohes Querschiff, das in ganzer Breite des Langhauses sich demselben vorlegt. Das letztere hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittelschiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbögen verbunden, um die Schiffe zu scheiden und die hohe Obermauer des mittleren sammt dem Dachstuhl zu tragen. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem weiten und hohen Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff und die Wände des Triumphbogens prangen im Glanze grossartiger Mosaiken, und auch die übrigen Wände des Innern waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Constantins Zeit stammte die durch den Neubau von S. Peter im 15. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche (Fig. 229), die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehnte Vorhalle besass und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muss.

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisirte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen Anlage nach in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich

[1] Denkm. der Kunst Taf. 34 (V.-A. Taf. 17). — *Guttensohn* und *Knapp*, Denkmale der christlichen Religion. Fol. Rom 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, die Basiliken des christlichen Roms. — *Canina*, ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani. Fol. Roma 1846. — Sodann das erschöpfende Hauptwerk von *Hübsch:* die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe 1858 ff.

jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit rühren S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entstammen, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisirung ein imposanter

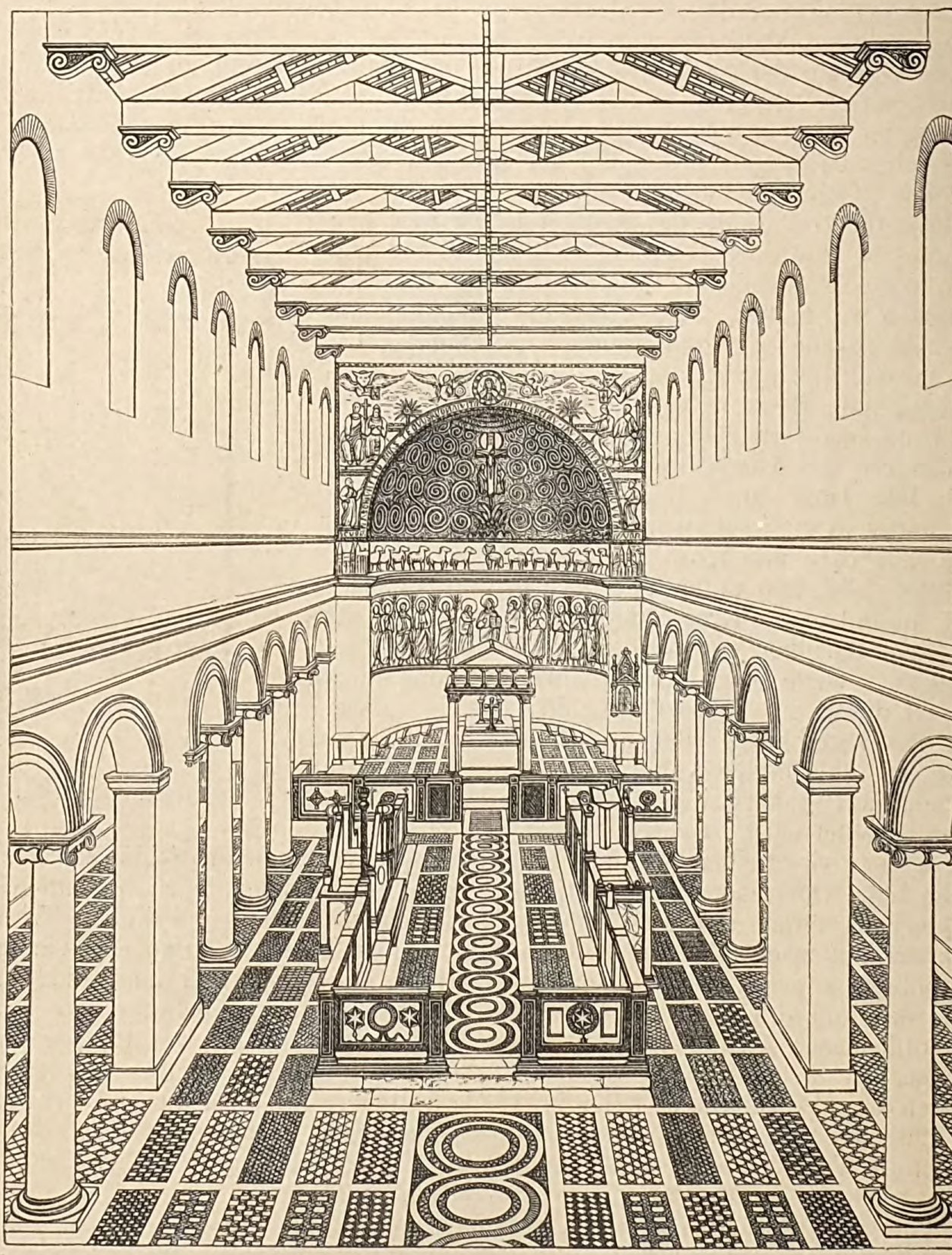


Fig. 230. San Clemente in Rom.

Bau mit 50 Fuss breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmuthigen Verhältnissen sind die beiden vor den Thoren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese, vom Ende des 5. und dem Anfang des 6. Jahrhunderts, beide durch Anlage eines Emporengeschosses mit oberen Säulenstellungen abweichend und besonders anziehend.

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören S. Prassede und S. Clemente (Fig. 230) an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Construktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keinem auch hier aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. Sodann kommt in mehreren dieser späteren Basiliken ein neues Glied zur Anwendung, um den Gegensatz zwischen Bogenbau und Säulenbau auszugleichen. Man ordnet nämlich über dem korinthischen Kapitäl einen breiten kämpferartig vorspringenden Aufsatz an, welcher dem beträchtlich breiteren Gurte des Bogens als geeigneter Stützpunkt dient. So findet er sich bereits in S. Agnese und S. Lorenzo.

Neben den Basiliken werden schon früh andre bauliche Formen, meistens für besondre Zwecke des Kultus, in Rom wie anderwärts zur Anwendung gebracht. Vorzüglich sind es runde oder polygone Anlagen von mehr oder minder complicirter Art, deren man sich besonders zu Tauf- oder Grab-Kapellen bedient. Eins der frühesten und wichtigsten dieser Gebäude ist die oben auf S. 213 bereits erwähnte Grabkapelle der Tochter Constantins, die noch jetzt vorhandene Kirche S. Costanza: ein Rundbau, dessen Mittelraum mit hoher Kuppel auf einem Kranze gekuppelter Säulen ruhend, über einem niedrigen, ebenfalls gewölbten Umgang sich erhebt. — Von viel beträchtlicheren Dimensionen und verwandter, nur ungewölbter Anlage ist die bedeutende Kirche S. Stefano Rotondo, ursprünglich von zwei niedrigen Umgängen zwischen doppelten Säulenreihen umzogen, so dass gewissermaassen das Prinzip der fünfschiffigen Basiliken auf einen mächtigen Rundbau angewendet erscheint. Die Details sind auch hier gegen Ende des 5. Jahrhunderts noch durchaus antik, jedoch macht sich der hohe kämpferartige Aufsatz über den Kapitälen als neues Element bemerklich. — Von Taufkapellen gehört das merkwürdige Baptisterium des Laterans, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert, hieher (Fig. 231), ein achteckiger Bau mit acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, darüber eine zweite Säulenstellung, wodurch die hohen Umgänge und der noch schlankere Mittelbau etwas besonders Leichtes und Luftiges erhalten.

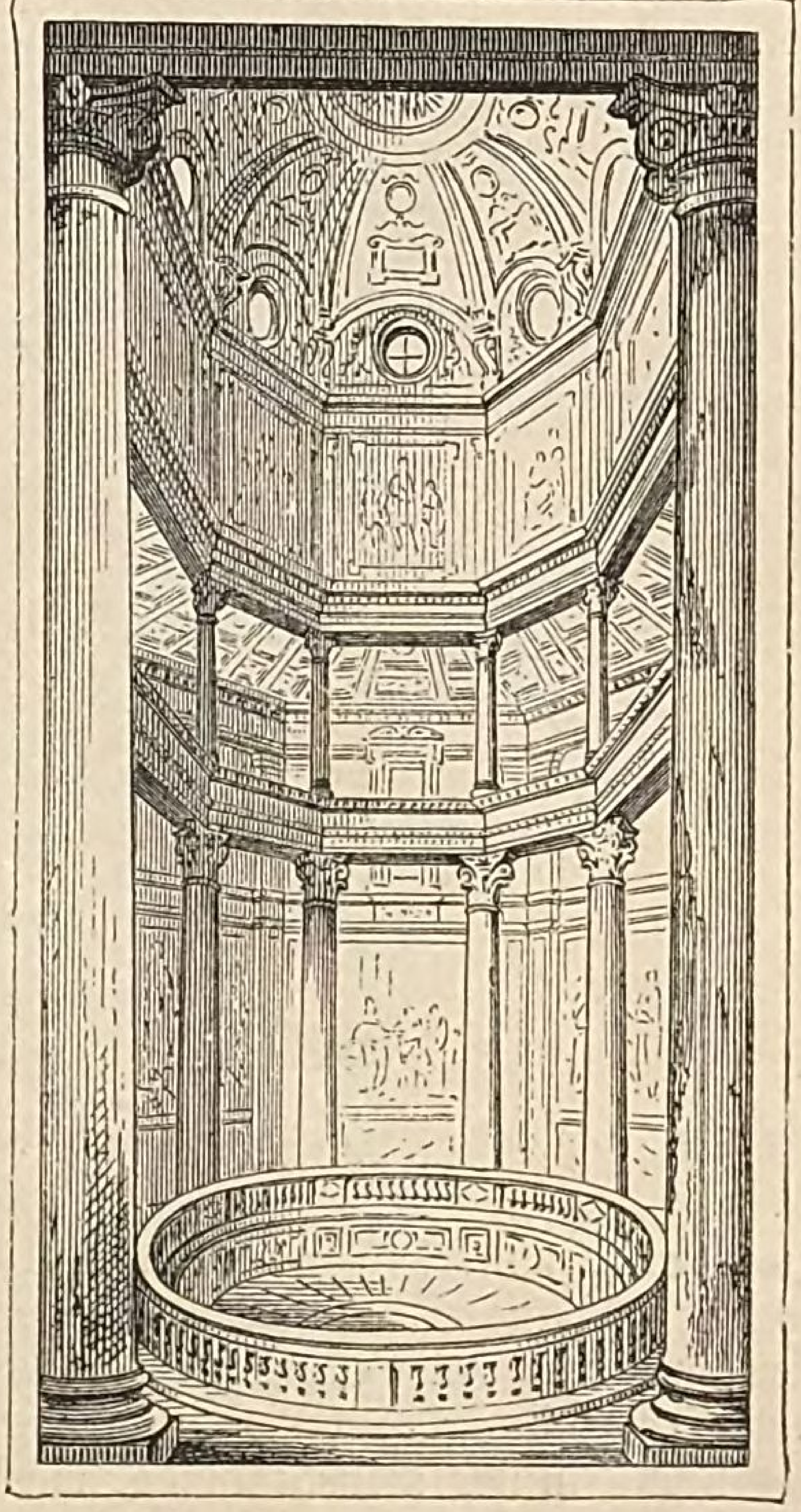


Fig. 231. Baptisterium des Laterans.

b. Monumente von Ravenna.

Die bedeutendste Stadt Italiens nach Rom war damals das alte Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben, wurde sie namentlich nachmals durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später Theodorich das Reich den Ostgothen unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bauthätigkeit mit Eifer fort, und auch seine

Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode ähnliche Unternehmungen. Manche vielleicht der nordischen Geistesrichtung angehörige Umgestaltungen bezeichnen die künstlerischen Werke dieser Epoche, obschon auch sie im Wesentlichen der antiken Behandlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung tritt sodann 540 nach Besiegung der Ostgothen durch den oströmischen Feldherrn Narses in das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen wurde. Von dieser Zeit an neigte sich auch die künstlerische Thätigkeit den Einflüssen der bereits entwickelten byzantinischen Kunst zu.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der grossartigen räumlichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Kreuzschiff, gehen aber zeitig auf eine lebendigere Gliederung der architektonischen Kernform aus, und fügen auch früh schon dem Kirchengebäude einen selbständigen Glockenthurm bei. Dieser erhebt sich in einfach cylindischer Grundform ohne Verjüngung und feine Gliederung bis zum ziemlich flachen Dache. Dagegen zeigt sich in der Ausbildung der schweren monotonen Obermauer des Mittelschiffs ein entschiedener

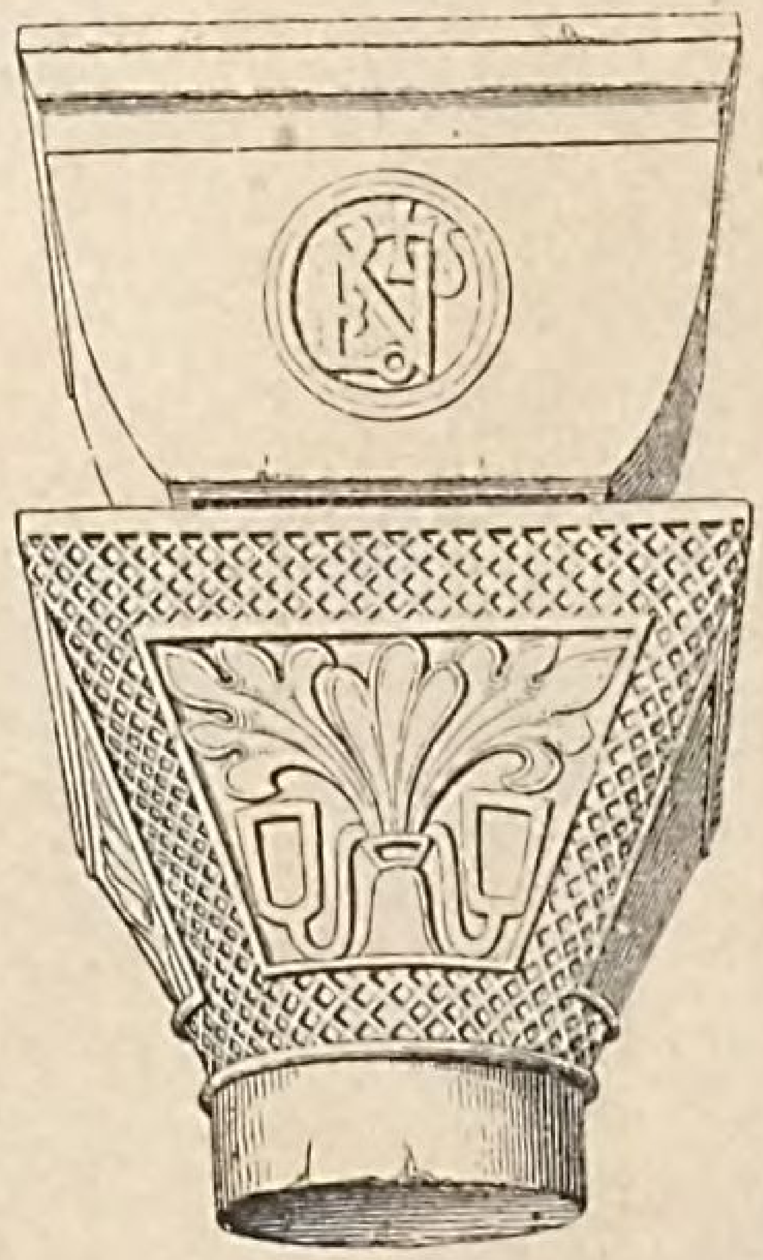


Fig. 232. S. Vitale, Ravenna, Rotunde. Erdgeschoss.

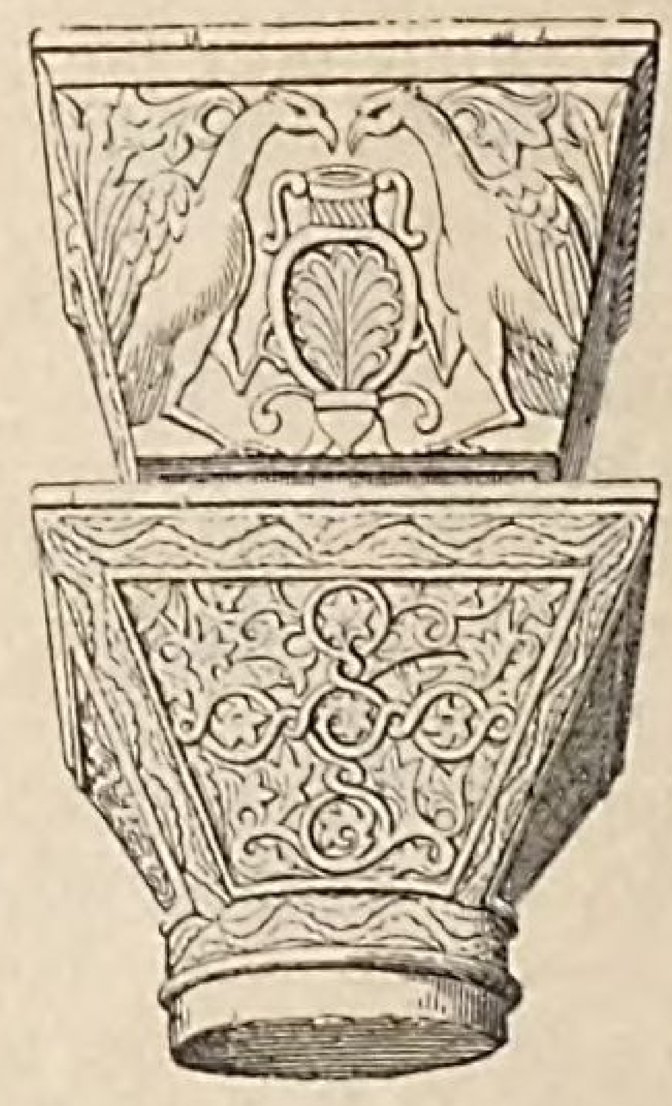


Fig. 233. S. Vitale, Ravenna, Presbyterium. Erdgeschoss.

Fortschritt zum Freien, organisch Bewegten. Kräftigere Mauerpfeiler, mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen angemessenen, klar verständlichen Nachklang an die Bewegung der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung regt sich innerhalb der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der selbständigen, zierlichen, wenngleich etwas trocken schematischen Bildung der Kapitäle und in dem jetzt völlig ausgebildeten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatz über den letzteren zum Ausdruck kommt. (Fig. 232).

Unter den erhaltenen Denkmalen[1] ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravenna's) das bedeutendste. Von 534—549 errichtet, gibt sie mit ihren 24 griechischen Marmorsäulen und ihrem reichen Mosaikschmuck, sowie dem alten Dachstuhl ihres Schiffes den ungetrübten Eindruck eines ehrwürdigen altchristlichen Denkmals. Ihre Säulen sind auf Postamente gestellt; die Kapitäle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz, und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt.

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 34 (V.-A. Taf. 17). — *F. v. Quast*, die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — Vgl. auch *Hübsch*, die altchristlichen Kirchen etc. Dazu Rahn's Aufs. in v. Zahn's Jahrb. für Kunstw.

Unter den Anlagen anderer Art steht das Grabmal Theodorichs, die jetzige S. Muria della Rotonda, als eins der originellsten Bauwerke seiner Gattung da. Ohne Zweifel unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein einfaches Zehneck, ehemals von einem Arkadenumgang umgeben, und bedeckt mit einer Kuppelwölbung, die bei 34 Fuss Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. In dieser hünenhaften Construktion und der energischen Derbheit der Formen erinnert das Denkmal an jene primitiven Malstätten des germanischen und keltischen Nordens, wo einige über einander geschichtete Riesenblöcke das Grab eines angesehenen

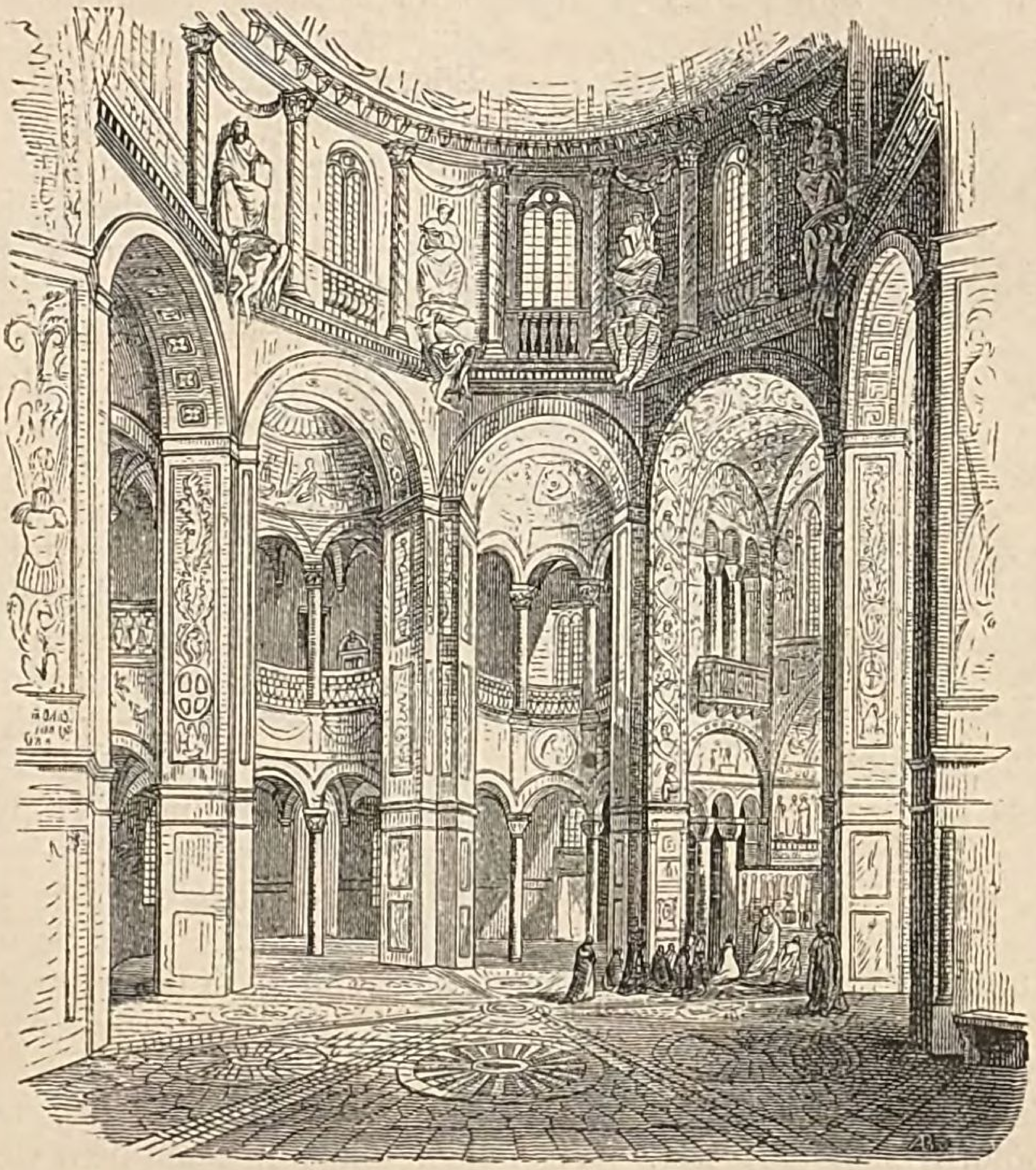


Fig. 234. Innere Ansicht von S. Vitale.

Führers bezeichnen. — Minder gewaltig, aber von nicht geringerem Interesse ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazario e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat kreuzförmige Anlage, die Kreuzarme sind mit Tonnengewölben bedeckt, und wo sie sich schneiden, erhebt sich eine Kuppel, das Alles reichlich mit Mosaiken geschmückt. Hier mag die Absicht, ausser dem Sarkophag der Kaiserin noch die ihres Bruders Honorius und ihres Gemahls Constans aufzustellen, die originelle Grundform bedingt haben.

Bedeutender als die übrigen ravennatischen Werke, ja ohne Zweifel eins der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst, ist die von 528—547 errichtete Kirche S. Vitale (Fig. 234). Schon zu ihrer Gründungszeit sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Botmässigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn wir hier zum ersten Mal im Abendlande das Document eines byzantinischen Kunsteinflusses

erhalten, das zugleich in der Entwicklungsgeschichte jener östlichen Kunstweise eine entscheidende Stellung einnimmt. Als Grundform wird hier eine centrale Kuppelanlage aufgenommen, wie sie vorher nur an Gebäuden untergeordneter Dimension und Bedeutung üblich war. Diese Form erhält aber eine so feine, reiche und complicirte Gliederung, wie die bisherige architektonische Kunst sie schwerlich bereits gekannt hat. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 47 Fuss Durchmesser, durch kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen (Fig. 235). Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in einzelnen grossen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach dem Altare öffnet sich der Raum rechtwinklig gegen den Chor, der in einer Apsis schliesst. Ueber den grossen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen getheilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Construktion der Architekt zur möglichsten Erleichterung der unteren Theile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig ineinandergelegten amphorenartigen Thongefässen, deren spitze Enden und Halsöffnungen in einander greifen. Fügen wir noch hinzu, dass der Altarseite gegenüber eine Eingangshalle mit zwei runden Treppenthürmchen angebracht ist, so haben wir im Wesentlichen die Anlage dieses merkwürdigen Gebäudes. Eine prächtig reiche Ausstattung, in den unteren Theilen farbige Marmorbekleidung, in den Gewölben feierliche Mosaikbilder, steigert den bedeutenden Eindruck des Raumes. Auf den ersten Blick bemerkt man aber, wie hier der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika gegenüber, eine fast verwirrend reiche, raffinirt durchgebildete Grundform sich darbietet. Wir haben uns nun nach dem Ursprung dieser so abweichenden baulichen Richtung umzuschauen.

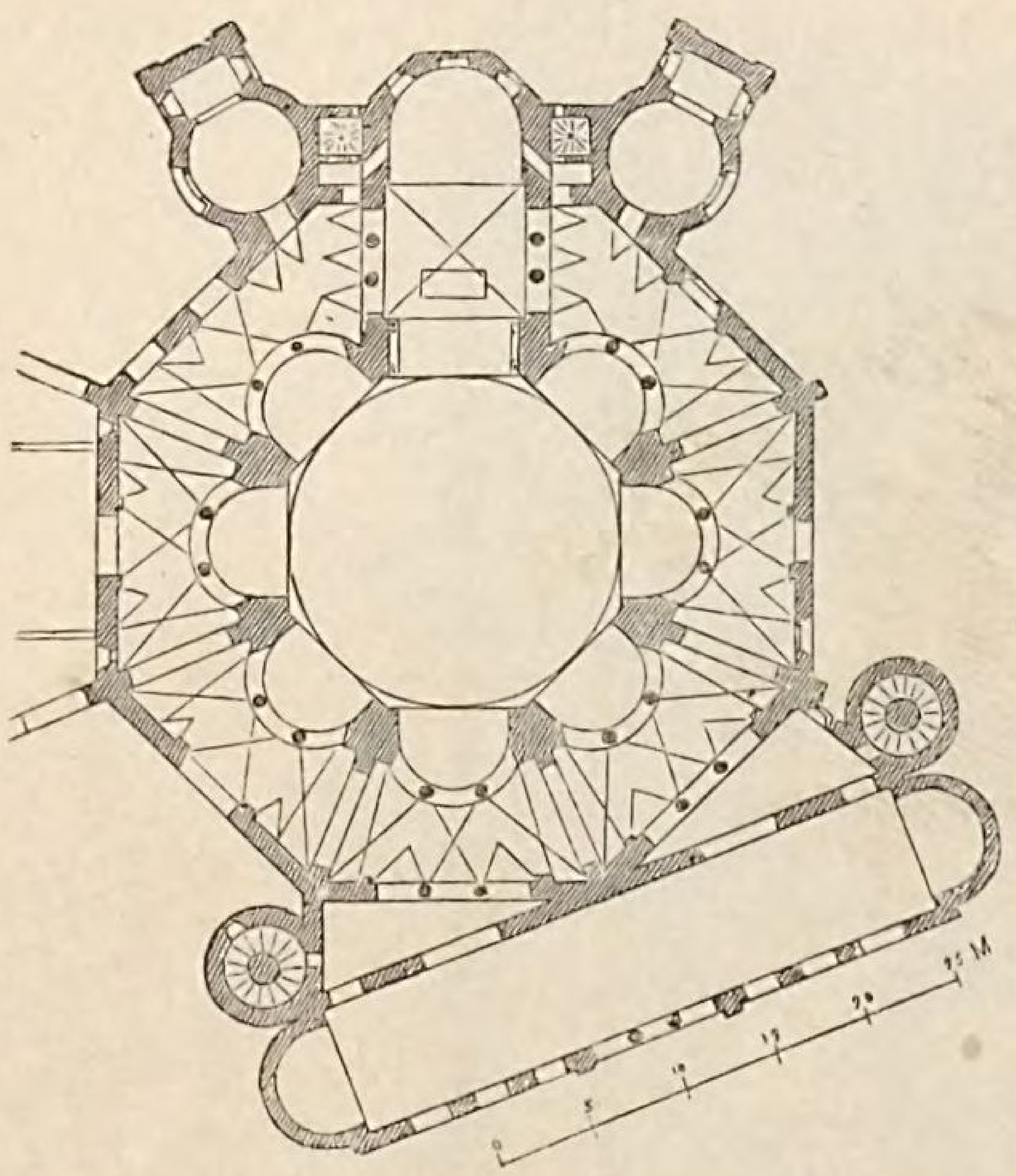


Fig. 235. Grundriss von S. Vitale.

c. Monumente im Orient und in Byzanz.

Noch ehe in Rom das Christenthum seinen Sieg durch die geschilderten grossartigen Denkmale feierte, erhoben sich in entlegenen Gebieten des Orients, an den Grenzen der libyschen und der syrischen Wüste zahlreiche Gotteshäuser als friedliche Oasen der neuen Kultur. Sie tragen fast sämmtlich den Typus einfacher Basiliken, in den Details grösstentheils das spätrömische Gepräge mit mancherlei bezeichnenden Umgestaltungen. Die afrikanischen Kirchen, noch zahlreich sowohl in Aegypten und Nubien als in den Oasen der libyschen Wüste sowie den Küstenländern Algeriens und der Kyrenaica erhalten, haben in der Regel geringe Dimensionen, dabei nicht selten fünfschiffige Anlage. Die Schiffe werden durch Säulen oder Pfeilerreihen von einander getrennt; über den Seitenschiffen finden sich bisweilen Spuren von Emporen; die Apsis, die sich mehrmals an der Westseite wiederholt, tritt meistens nicht nach aussen hervor, sondern wird rechtwinklig umschlossen.

Zu den frühesten Gebäuden dieser Art gehört die Basilika des Reparatus bei Orléansville, 325 erbaut, fünfschiffig mit Pfeilern, die Apsis über einer Gruft erhöht. Eine zweite Apsis wurde später als Grabstätte des Bischofs Reparatus hinzugefügt. Eine fünfschiffige Basilika mit zwei Säulen- und zwei Pfeilerreihen ist ebenfalls in Trümmern bei dem heutigen Tefaced erhalten. Eine dreischiffige Säulenbasilika in Oberägypten findet sich zu Deir-Abu-Fâneh.

Umfangreicher und neuerdings durch sorgfältige Erforschung erschlossen sind die christlichen Denkmäler des inneren Syrien, welche den Zeitraum vom 2. bis ins 6. Jahrhundert umfassen.[1] Sie finden sich in zwei Gruppen, deren südliche dem heutigen Haurân angehört, während die nördliche sich in dem Gebiete zwischen Aleppo, Antiochien und Apamea ausdehnt. Man findet dort über hundert Ortschaften, mit ganzen Strassen- und Häuserreihen, mit Kirchen, Klöstern, Gräberstätten, mit Villen und Thermen im Wesentlichen noch so erhalten, wie sie beim

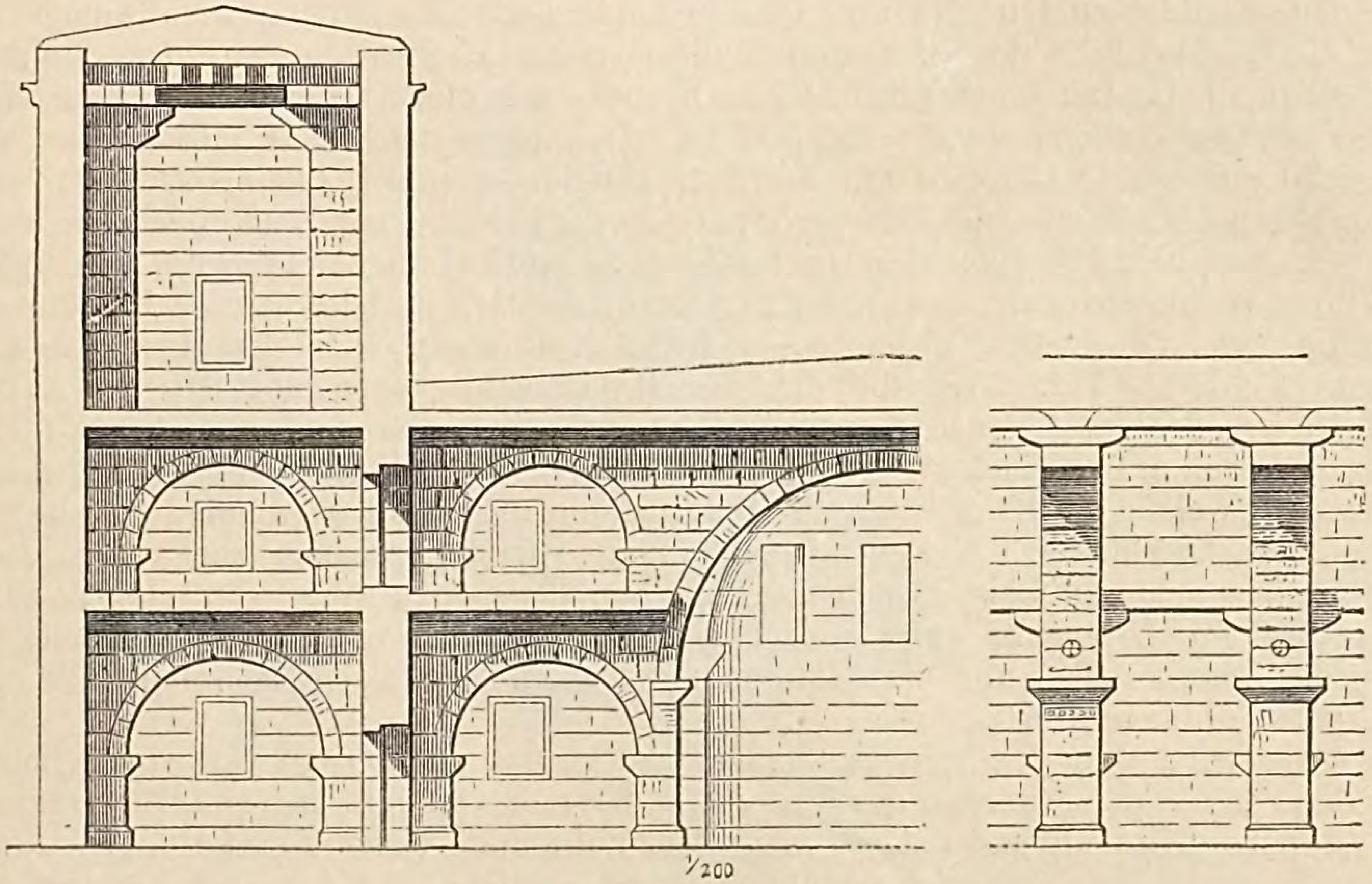


Fig. 236. Basilika zu Tafkha.

Andringen des Islam im 7. Jahrh. von ihren Bewohnern verlassen worden sind. Am originellsten gestalten sich die Bauten im Haurân, wo der völlige Holzmangel zu ausschliesslicher Steinconstruktion zwang. Die frühen Basiliken dieses Bezirks, namentlich eine zu Tafkha (Fig. 236), bilden ihre drei Schiffe durch Pfeiler, von welchen Quergurtbögen zur Aufnahme der grossen steinernen Granitplatten gespannt sind. Ueber den Seitenschiffen sind Emporen angebracht und dadurch sämmtliche Räume zu gleicher Höhe emporgeführt. Die horizontalen steinernen Decken bilden zugleich das Dach dieser streng und primitiv ganz in Granit errichteten Gebäude. In anderen Monumenten, namentlich zu Chaqqa, wo eine wie es scheint noch antike Basilika und ein grösseres palastartiges Gebäude erhalten sind, herrscht dieselbe Constructionsweise. Später kommen hier byzantinische Einflüsse zur Geltung, wie der achteckige Kuppelbau der Kirche des h. Georg zu Esra vom Jahr 510 beweist.

[1] Vgl. das Prachtwerk: Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I. au VII. siècle, par le comte *Melchior de Vogüé*. Paris 1865 ff. und meinen ausführlichen Bericht im christl. Kunstblatt 1867. Mai, Juni und Juli.

In der antiochenischen Gruppe tritt schon früh die Säulenbasilika mit Holzbalkendecke, und zwar ausschliesslich dreischiffig, ohne Querhaus, mit meist eingezogener, rechtwinklich umschlossener Apsis, und mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen auf. An der Eingangsseite ist in der Regel eine Vorhalle mit offnem Portikus, bisweilen darüber eine zweite Arkadenstellung angebracht; selbst der Thurmbau verbindet sich mehrmals mit der Façade. Die Gliederungen dieser Gebäude sind noch in klassischer Formensprache durchgeführt, wenngleich dieselbe zusehends sich umgestaltet, im Ornamentalen zu trocknerer Zeichnung und allmählich zu frei barbarisirter Behandlung übergeht. Basiliken dieser Art finden sich zu Kherbet-Hâss und El Barah, an beiden Orten mit umfangreichen Klosteranlagen verbunden, zu Kalat-Sema'n und Deir Seta, ferner mit durchaus geradlinigem Chor zu Hâss und zu Behioh, dagegen mit rund oder polygon vortretender Apsis zu Baquza und Turmanin, wobei dann eine Gliederung der Nische mit Säulenstellungen vorkommt, die an spätromanische Bauten errinnert. Vereinzelt tritt auch die Pfeilerbasilika zu Rueiha und Qualb-Luzé auf. Die grossartigste Anlage ist aber die Klosterkirche des h. Simon Stylites zu Kalat-Sema'n, ein dreischiffiger Säulenbau, in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, vor denen nur der östliche etwas verlängert ist. Den Mittelpunkt des Kreuzes bildet ein gegen 90 Fuss weites Oktogon mit niedrigen Umgängen und Diagonalapsiden in den Ecken, das Ganze zu einem der grossartigsten altchristlichen Denkmale erhebend.

Ausser diesen Kirchen sieht man zahlreiche wohlerhaltene, in grossen Quadern errichtete Wohngebäude mit wenigen Kammern, die sich mittelst einer tiefen Säulenhalle in zwei Geschossen gegen einen freien Hof öffnen, der das Haus von der Strasse sondert. Fig. 237 gibt eine solche Gebäudegruppe aus Djebel-Riha. Endlich gesellen sich ganze Nekropolen von prächtigen Grabanlagen dazu, theils Felsgräber mit antikisirenden Portiken, Vorhallen oder geschlossenen Façaden, theils Freigräber, welche oft die orientalische Pyramidenform mit den Elementen klassischen Säulenbaues verbinden, bisweilen auch antike Peripteralanlagen nachahmen oder in einzelnen späteren Beispielen den römischen Kuppelbau über centralem, meist quadratischem Grundriss emporsteigen lassen. Trotz der eindringenden Verwilderung des Details geben alle diese Bauten noch einen lebendigen Nachklang der einfach edlen antiken Kunst.

Als Constantin den Schwerpunkt seines Reiches nach Osten verlegte, erhoben sich bald unter der Fürsorge des Kaisers in der neu von ihm begründeten Residenz am Bosporus Kirchen und Paläste in grosser Zahl und reicher Ausstattung.[1] Auch hier waren es die Formen der antiken Kunst, welche der neuen Kaiserstadt ihr Gepräge geben mussten, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem Mutterlande entlehnten Künste zu frischem Glanze. So weit wir von den kirchlichen Gebäuden des Ostens aus jener Zeit Kunde haben, scheinen sie die allgemeinen Regeln der auch im Abendland üblichen Basiliken befolgt zu haben. Die Kirche, welche Constantin zu Jerusalem über dem heiligen Grabe aufführen liess, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerien über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der heiligen Helena, erbaute Marienkirche zu Bethlehem ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund geschlossenen Armen, doch ohne Emporen über den Seitenschiffen. Im Uebrigen wurde in Byzanz die Anlage von Emporen der Regel nach beibehalten, um der Sitte des Orients gemäss die Frauen im oberen Geschoss abzusondern. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Constantinopels gewesen sein. Die Prunkliebe des Orients und die üppig entarteten kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des Einzelnen merklich eingewirkt haben.

[1] Eine überaus fleissige Darstellung der Geschichte der byzantinischen Kunst gibt *W. Unger* in Ersch und Gruber's A. Encyklopädie d. W. u. K.

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Kunst erst mit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians (527—565) bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich besonders seit dem Untergang des weströmischen Reiches kräftig gegen die Angriffe der Barbaren vertheidigt, und die alte Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Civilisation der Alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Ceremoniels zu unerfreulicher Hohlheit herabsank. Das Christenthum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten, das äusserlich Dogmatische des ver-

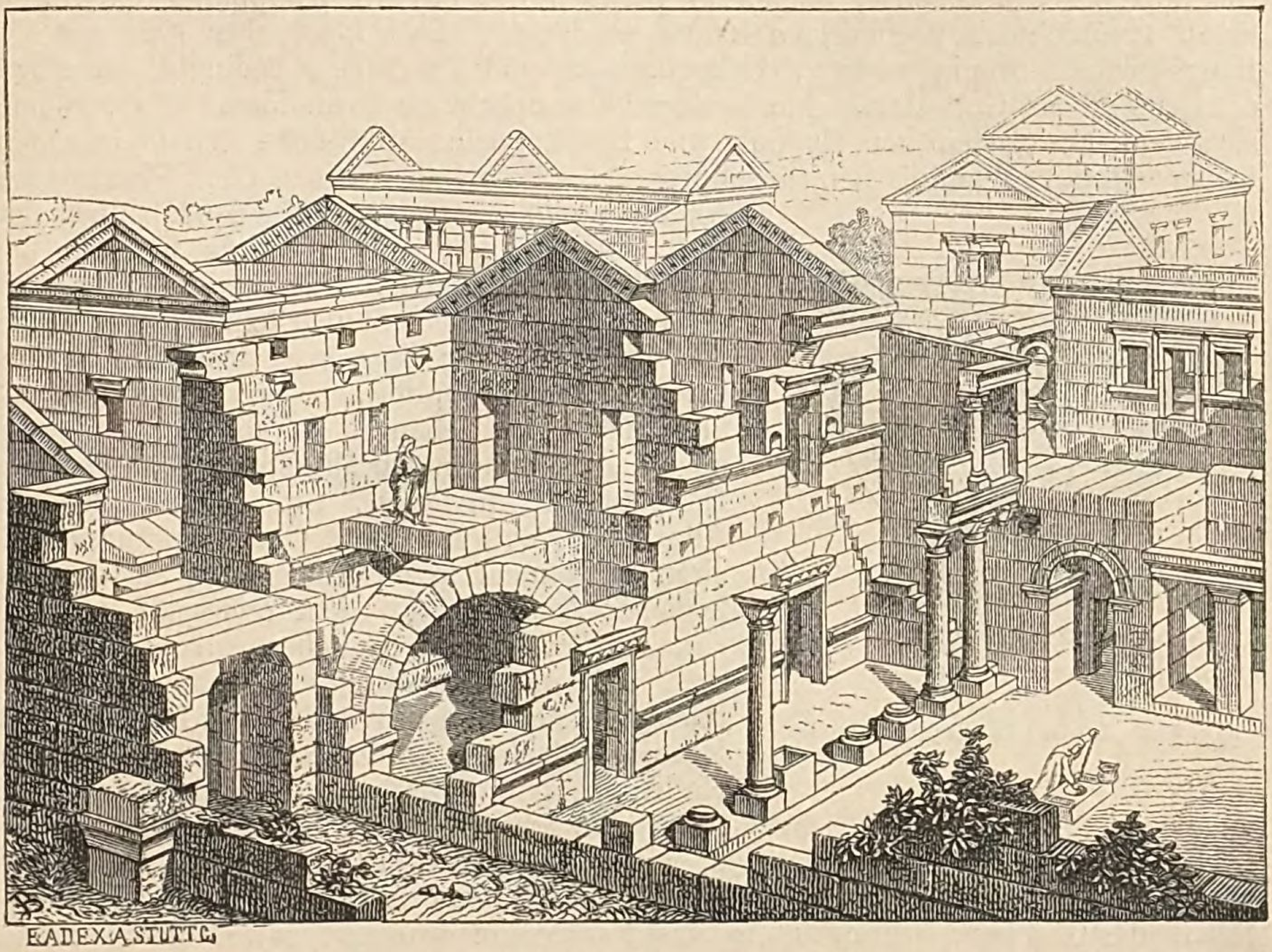


Fig. 237. Gebäudegruppe von Djebel Riha.

knöcherten Beamtenstaates an, und so erhielt das byzantinische Leben in allem Glanz doch eine nüchterne Trockenheit, in aller scheinbaren Macht nur eine allmähliche Erstarrung. Wenn man neuerdings diese Thatsache anzufechten sucht, so vergisst man, dass vereinzelte Lichtpunkte im Kulturleben der späteren byzantinischen Zeit doch zu vorübergehend waren, um den gesammten Charakter jenes Lebenskreises wesentlich zu modificiren. Gewiss ist, dass der Gipfel der byzantinischen Entwicklung schon im sechsten Jahrhundert erreicht wird, und dass nachher kein neuer Gedanke, keine durchgreifende Bewegung mehr in die Stagnation des oströmischen Reiches tritt.

Unter allen Erscheinungen dieses merkwürdigen Zustandes nehmen die künstlerischen, besonders die baulichen Leistungen an wirklicher Bedeutung den ersten Platz ein.[1] Zwar ist auch in ihnen das schematisch Trockene und Starre des by-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 35 und 34 A (V.-A. Taf. 18). — *Salzenberg,* die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel. Berlin 1854.

zantinischen Wesens unverkennbar ausgeprägt; zwar beweist das baldige Abweichen von der schlichten Form der Basilika und das Uebergehen zu mannichfaltigeren, reicher complicirten Anlagen einen Mangel an einfach klarer künstlerischer Intention; aber innerhalb dieser eigenthümlichen Richtung sind Combinationen von origineller Kühnheit, mächtiger Wirkung und feierlicher Grösse geschaffen worden, die von dem technischen Wissen, der Energie und dem Geschick ihrer Urheber ein glänzendes Zeugniss ablegen. Was den eigentlich byzantischen Styl wesentlich charakterisirt, ist die Aufnahme des Kuppelbaues mit allen seinen Consequenzen. Hatte man auch sonst wohl Kuppelanlagen bei Baptisterien, Grabkapellen und ähnlichen kleineren Gebäuden zur Anwendung gebracht, so wurde nun selbst bei den bedeutendsten Anlagen der Hauptkirchen die Kuppelform als die herrschende angenommen. Da nun der Gottesdienst, obendrein bei den Byzantinern pomphafter entwickelt, einen mannichfach gegliederten Raum erheischte, die Kuppel aber sich mit der Langhausform wenig vertrug, vielmehr eine centrale Anlage bedingte, so erhielt demgemäss das Gotteshaus eine bedeutend complicirtere Grundform. So verbindet sich denn ein System von Kuppeln und Halbkuppeln, an welche sich in mannichfacher Gestalt Wandnischen anschliessen, zu vielfach wechselnden Plananlagen. An die Stelle des Säulenbaues der Basiliken tritt ein Pfeilerbau mit seinen breiten Flächen und mächtigen Wölbungen, und nur in untergeordneter Weise fügen sich Säulenstellungen als Träger der Emporen und Begrenzer der Seitenräume jenen grossen Hauptformen ein. Während aber alle Theile des Gebäudes in strenger Beziehung nach dem dominirenden Mittelpunkte, der grossen Hauptkuppel hinweisen, tritt in dem für den Altardienst nothwendigen Chor ein decentralisirendes Element in die Anlage ein, als unwiderlegliches Zeugniss von dem Zwiespalt zwischen ritualem Zweck und baulicher Anlage.

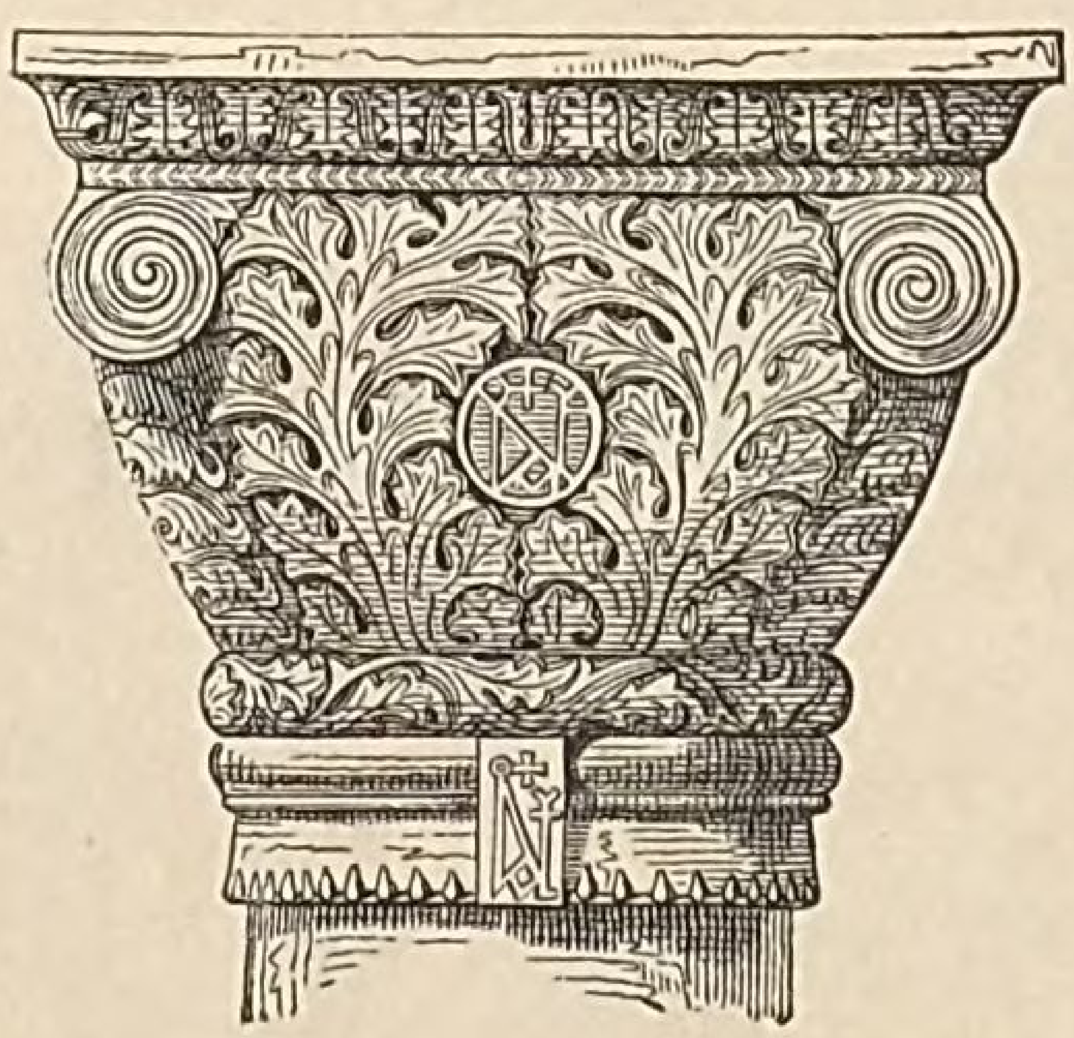


Fig. 238. Kapitäl der Sophienkirche.

Für die Ausstattung der Räume werden in reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Ueberhaupt liebt die byzantinische Kunst im Sinne des Orients den höchsten Reichthum der Ausstattung, wie sie denn auch die architektonischen Glieder in dieser Richtung zu behandeln sucht. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitälen, die Gesimse, Friese, Thür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamente, obwohl auf antiken Ueberlieferungen ruhend, zeugen doch am meisten von der schematischen Erstarrung der Kunst. Statt des freien plastischen Schwunges ahmen sie nur die correkte Zierlichkeit griechischer Muster nach, die schliesslich in einem kraftlosen, gering profilirten Flächenornament erstirbt. Am bezeichnendsten ist hiefür die Form der Kapitäle. Sie gehen von der Kelchgestalt des antikkorinthischen aus; indem sie dieselbe aber bauchig anschwellen lassen, das frei ausladende Blattwerk auf die Fläche zurückdrängen und zu einem willkürlichen Spiel herabsetzten, aus welchem höchstens die Voluten am oberen Ende in schwerfälliger Form vorbrechen, erhalten sie eine ganz neue Gesammtgestalt, in welcher freilich kaum eine leise Spur des schönen antiken Lebens nachklingt (Fig. 238). Ueber diesen Kapitälen nimmt man sodann jenen Kämpferaufsatz, oft in reicher ornamentaler Behandlung auf, den wir bereits früher als ein Element byzantinischer Kunst bezeichneten.

Dem Aeusseren wendet die byzantinische Kunst in dieser Epoche wenig Aufmerksamkeit zu. Doch sind auch hier die grossen lastenden Massen, deren

Mittelpunkt die nach aussen ebenfalls rund ohne Dach hervortretende Kuppel bezeichnet, von prägnanter Physiognomie.

Schon in S. Vitale zu Ravenna lernten wir ein wichtiges Denkmal entschieden byzantinischer Architektur kennen. Ein anderer merkwürdiger Bau, ungefähr gleichzeitig ebenfalls unter Justinian's Regierung entstanden, gibt einen weiteren Beleg für die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Centralbaues. Es ist die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Wie in S. Vitale wird auch hier ein mittlerer achteckiger Raum von einer Kuppel bedeckt und in zwei Geschossen von Umgängen eingefasst. Aber der Hauptraum hat nur an vier Seiten jene Erweiterung durch Nischen mit hineingestellten Säulen, und die äussere Form der Umfassungsmauern bildet ungefähr ein Quadrat, aus welchem nur der Chor mit seiner Apsis vortritt.

Waren auf dieser Stufe in der Behandlung des Grundrisses mancherlei Schwankungen zu bemerken, kämpfte noch die rechteckige Grundform mit der polygonen, so prägt sich nun das System in der Glanzepoche von Justinians Re-

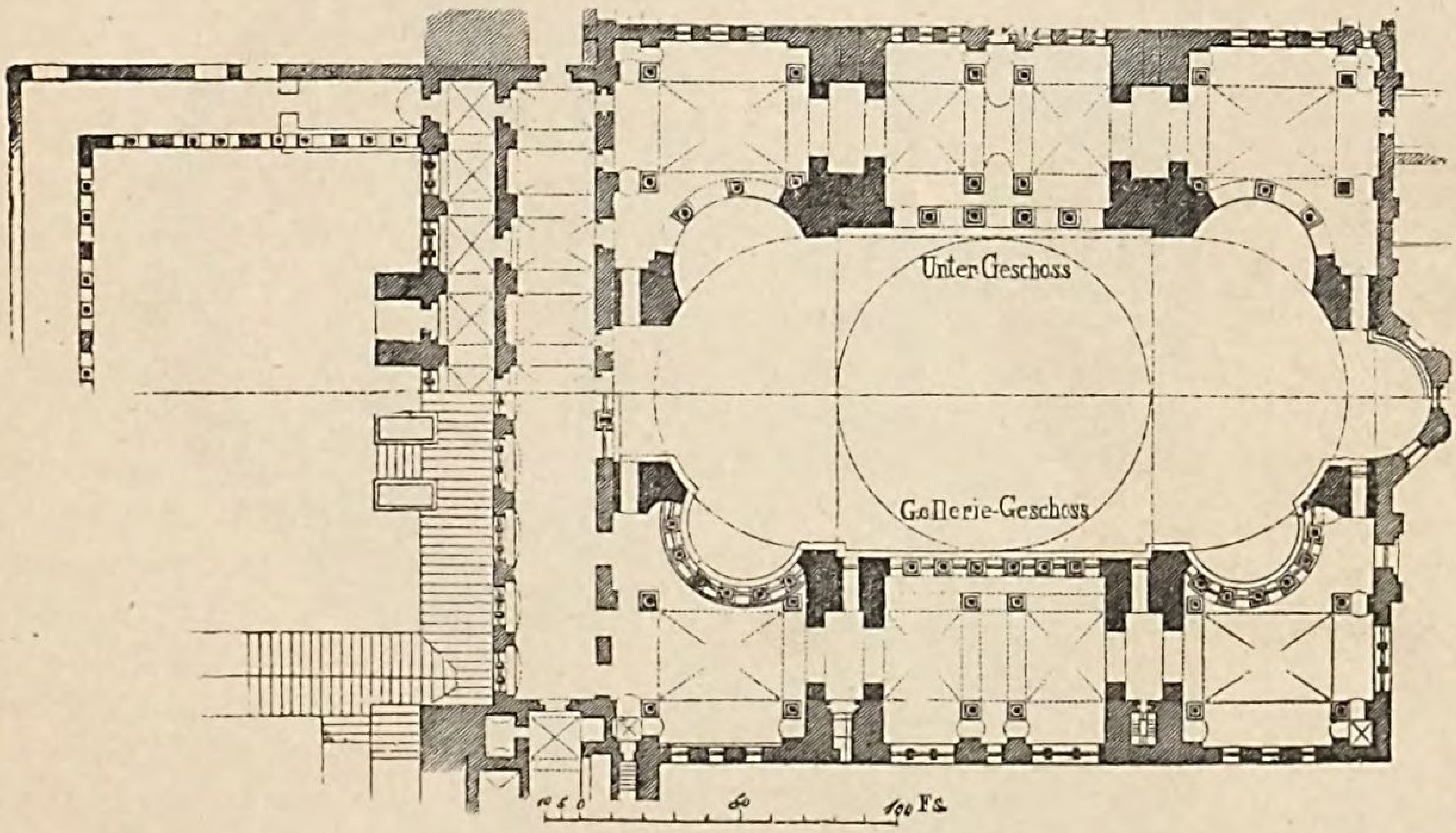


Fig. 239. Grundriss der Sophienkirche.

gierung zu seiner machtvollsten und consequentesten Erscheinung aus, die für die Folgezeit auf lange hin als höchstes Vorbild die morgenländische Baukunst bestimmen sollte. Dies ist die Sophienkirche zu Constantinopel. Schon Constantin hatte in seiner Hauptstadt eine Kirche zu Ehren der „göttlichen Weisheit“ erbaut, die jetzt nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbeigerufen, die kostbarsten Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht, und in jeder Hinsicht dem grossartigen Unternehmen alle Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung gewidmet. So wurde durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren 532 bis 537 vollendet. Zwanzig Jahre später 558 von einem Erdbeben heimgesucht, wurde die erheblich beschädigte Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis zur Eroberung Constantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen wurde. Im Innern begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so dass im Wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

Seine Grundform (Fig. 239) beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. Der Haupt-

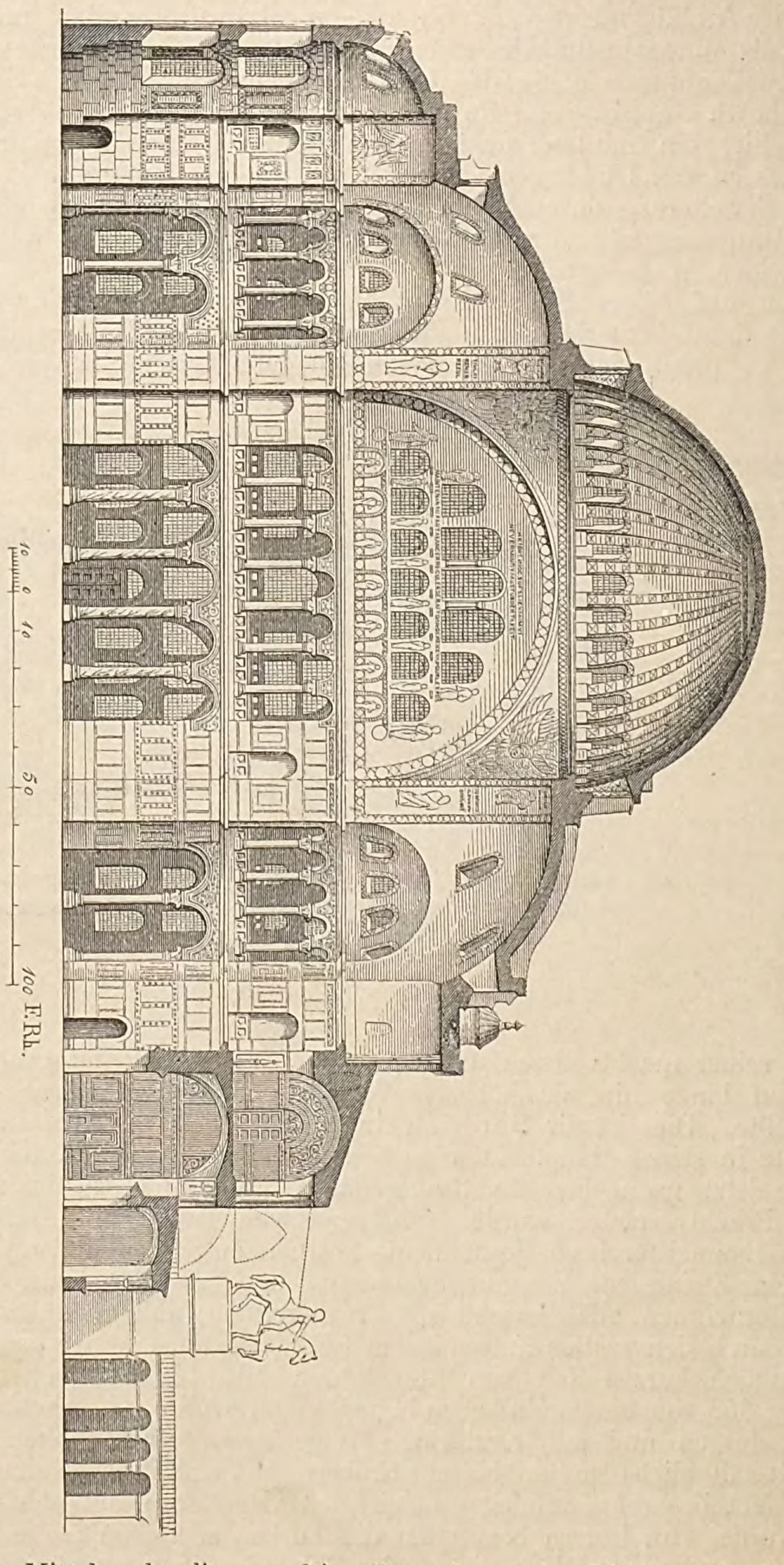


Fig. 240. Sophienkirche zu Constantinopel.

raum hat zum Mittelpunkt die gewaltige Kuppel, welche 106 Fuss im Durchmesser auf vier quadratisch gestellten Pfeilern zu einer Höhe von 177 Fuss aufsteigt. Doch

ist die Kuppel an sich keineswegs schlank, vielmehr sehr flach gespannt, nur aus dem Segment eines Kreisbogens geschlagen (Fig. 240); sie steigt von einem Gesimskranz empor, der auf den Scheiteln der vier grossen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse. Immerhin erhielt man dadurch indess nur einen quadratischen Raum, zu dessen Verlängerung man nun an der vorderen und hinteren Seite eine mächtige Halbkreisnische anlegte, deren Wände auf den Eckpfeilern der Kuppel und zwei zwischengestellten Pfeilern ruhen. Nach den Seiten dagegen gab man dem Mittelschiff eine abschliessende, von Säulenreihen gestützte Wand, deren Bogendurchbrechungen die Verbinduug mit den Seitenräumen herstellen.

Jene beiden Apsiden, deren Halbkuppelgewölbe sich unmittelbar an die grosse Mittelkuppel lehnen und die Linie derselben fortsetzen, erweitern den Raum des Hauptschiffes zu einem gestreckten Oval, welches in dieser künstlichen Anlage dem Mittelschiff der Basiliken zu entsprechen hat. An der vorderen Seite verbindet sich dasselbe mit der langen, dem ganzen Gebäude vorliegenden Vorhalle, an der Rückseite schliesst es mit einer grossen Altarapsis und zwei ebenfalls für die Kultushandlungen erforderlichen Seitenapsiden, so dass also hier noch eine weitere Abzweigung halbrunder Grundformen stattfindet. Die beiden Langseiten dagegen werden von niedrigen Seitenschiffen begleitet, die jedoch wegen der verschiedenen Stärke der vorspringenden Widerlager und der verschiedenen Art ihrer Wölbungen nicht den Charakter consequent durchgeführter Nebenschiffe, sondern eines Aggregats untergeordneter Räume haben. Anstatt der ruhigen Stetigkeit der Basilikenschiffe bieten sie allerdings dem Auge einen anziehenden Wechsel malerischer Durchblicke. Ueber allen diesen Nebenräumen sind Emporen angebracht, welche die Frauentribünen enthalten und mit Säulenstellungen sich gegen das Mittelschiff öffnen. Die Beleuchtung wird durch einen Fensterkranz am Fusspunkte der Hauptkuppel, durch Fenster in den Hauptkuppeln und in den grossen Querwänden in reichlicher Fülle dem Innern zugeführt. All' diese mannichfach gestalteten Räume schliessen sich äusserlich zu einem fast quadratischen Ganzen von 252 Fuss Länge bei 228 Fuss Breite zusammen. Vor der Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Säulenhallen umgebenes Atrium, nach Art der grossen Basiliken.

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht, sämmtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden, erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefasst und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldnen Grunde absetzt. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von obenher einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannichfachen Leben in den geschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen zu einer Gesammtwirkung von übermächtiger Phantastik. Kühn war das System der Construktion, welches der berechnende Geist hier ausgesonnen hatte; imposant der Eindruck einer Kuppel, die in weiter Spannung frei auf wenigen Stützen schwebend erhoben war: dennoch ist und bleibt das Ergebniss all dieser Anstrengung ein mühsam erzwungenes, und vollends im Gegensatz mit der altchristlichen Basilika wird zwar die Sophienkirche als ein Wunder construktiven Wissens und geistreicher Combination angestaunt werden, aber wer die Schönheit in der Einfachheit und übersichtlichen Klarheit, in der harmonischen Verbindung der Theile zu einem lebendig bewegten Ganzen erkennt, der wird der Basilika den Vorrang einräumen. Allerdings ist die Behandlung ihrer Oberwände mangelhaft, und die Decke hat keine aus dem übrigen Organismus nothwendig bedingte Gliederung erfahren. In sofern

ist die Bedeutung der Sophienkirche nicht gering anzuschlagen, da sie ein völlig entwickeltes System steinerner Deckengliederung bietet; nur dass sie in erkünstelter Weise die grossen Construktionsformen an einander reiht, mehr nach mechanischen als nach organischen Gesetzen verfährt, prägt ihrem Werke den Stempel zeitlicher Gebundenheit, lokaler Bedingtheit auf.

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Uebermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. Nur die schwere byzantinische Form der Kapitäle legt ein bestimmtes Zeugniss für die baukünstlerische Auffassung ab. So verharrt

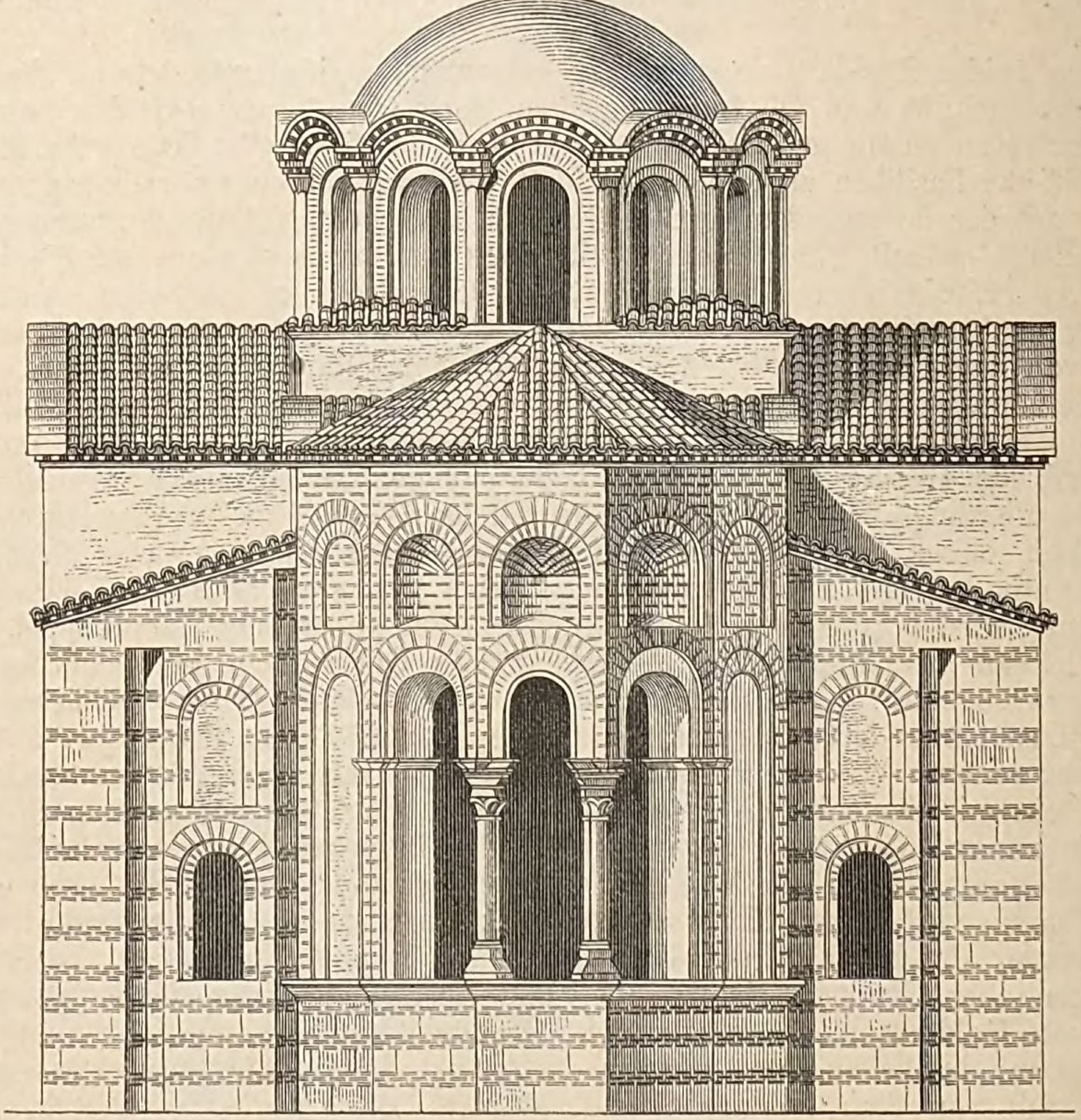


Fig. 241. Chorseite der Muttergotteskirche zu Constantinopel.

denn auch das Aeussere in unerfreulicher Starrheit, und die flache Hauptkuppel mit den anstossenden Halbkuppeln lagert, wie ein von der Natur geschaffener Hügel, sich breit und wuchtend über die Pfeiler- und Mauermassen hin. Nur die durch die Türken hinzugefügten Minarets geben dem Aeusseren einen, allerdings fremdartigen Schmuck.

Mit der Sophienkirche war der Höhenpunkt der byzantinischen Kunst erreicht. Fortan blieb sie höchstes Vorbild für die Kunst des Orients, doch war bei den meisten Kirchen eine Vereinfachung des Grundplans erforderlich, und man begnügte sich, das Motiv der Hauptkuppel in geringeren Abmessungen zu wiederholen und mit einem dem Quadrat sich nähernden, meist aus drei Schiffen bestehenden Langhausbau zu verbinden. In der Folgezeit nimmt bei grösseren Gebäuden das Innere

oft die Gestalt eines Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, des sogenannten „griechischen Kreuzes" an, indem aus den eingeschlossenen niedrigeren Theilen sich die mittleren Haupttheile der Länge und der Quere nach höher erheben. Auf dem Durchschneidungspunkte steigt dann stets die grosse Hauptkuppel auf, manchmal auf den vier Kreuzenden von kleineren Kuppeln begleitet. Auch in der Gestalt der Kuppeln ist ein schlankeres Emporstreben zu bemerken, besonders dadurch veranlasst, dass erst ein Tambour in polygoner, auch wohl runder Grundform aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt, und von dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Wölbung aufsteigt. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte Eingangshalle, deren Vorderwand auf Säulen ruht, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Aeussere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichtenweis wechselnden Materials ein noch heitereres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Constantinopel (Agia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise (Fig. 241).

Im Wesentlichen hatte aber die griechische Kirche den Kreis ihrer künstlerischen Gedanken bald erschöpft. Die Kernform, von welcher ihre Bauweise ausging, war zu wenig einfach, um einer reichen, lang andauernden Entwicklung fähig zu sein. Daher erstarrte sie bald und ward schematisch nüchtern, wie das ganze byzantinische Leben.

d. Monumente im Norden.

Die Bauten der Ostgothen zu Ravenna zeigten uns schon, in welchem Sinne die römischen Formen von den germanischen Völkern aufgefasst wurden. In der Folgezeit, als die nordischen Nationen in den Vordergrund der Geschichte traten, als sich nach dem Verlaufen der grossen Völkerwanderung neue Staaten bildeten, mussten die künstlerischen Bestrebungen auch in diesen neuen Lebensverhältnissen von grösserer Bedeutung werden. Das fränkische Reich war es namentlich, welches sich zum Träger dieser Civilisation machte. Wie aber seinem mächtigsten Herrscher, dem grossen Karl, immer noch die Wiederherstellung der Cäsarenherrschaft als höchstes Ziel vorschwebte, wie die gewaltige Ausdehnung seines Reiches diese Idee in grossartiger Verwirklichung zeigte, so musste um so mehr in allem künstlerischen Schaffen die Tradition der antiken Welt für ihn massgebend sein. Nur dass die zeitliche und örtliche Entfernung von den Quellen der alten Kunst beträchtlich grösser war als früher; nur dass er aus einem fast unkultivirten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranziehen musste; nur dass selbst in materieller Hinsicht Mangel an edlem Material, an Technik, an Hülfsquellen aller Art seine Aufgabe ungleich erschwerte. Dazu war denn auch, bei aller Frische und Kraft, der Geist seines Volkes noch zu wenig geweckt, die Neugestaltung und Ordnung des gesammten äusseren Lebens zu dringend, um schon die zu künstlerischen Schöpfungen so nothwendige Freiheit des Gemüthes zu gestatten. Was wir daher in dieser Zeit bei den germanischen Völkern an künstlerischen Werken antreffen, ist eine Nachbildung römischer Weise, nicht ohne Spuren barbaristischer Umgestaltung, wie Mangel an Verständniss und an Uebung sie zu veranlassen pflegt. In manchen Formen lässt sich auch byzantinischer Einfluss, der ja in den ravennatischen Werken auch auf Italiens Boden Fuss gefasst hatte, nicht verkennen. Zeugnisse jener Zeit sind indess nur vereinzelt auf unsere Tage gekommen.

In Mailand ist S. Lorenzo als ein wahrscheinlich der altchristlichen Zeit angehöriges Denkmal zu nennen.[1] Wenn auch vielleicht mit Benutzung eines

[1] Vgl. *Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen, Taf. 16.

antiken Thermenraumes aufgeführt, scheint doch die nahe Verwandtschaft der Grundform mit der von S. Vitale für diese Epoche zu sprechen. In späterer Zeit mehrfach umgebaut, lässt das Innere noch die ursprüngliche Anlage in ihrer grossartigen Wirkung klar erkennen. Die Kuppel des quadratischen Mittelraumes erhebt sich kühn und frei schwebend über einem System von vier weiten angelehnten Halbkreisnischen, in welchen sich Säulenstellungen für die Umgänge und die oberen Galerien befinden. — In Turin ist der Palazzo delle Torri ein mächtiger Backsteinrest aus der Longobardenzeit, durch Pilaster und Bögen in mehreren Geschossen nach römischer Weise gegliedert. — Deutschland hat zunächst in den ältesten Theilen des Domes zu Trier einen später vielfach umgebauten Rest jener zahlreichen glänzenden Monumentalbauten des sechsten Jahrhunderts, da die Stadt als Residenz der austrasischen Könige und als Erzbischofsitz den ersten Rang unter den Städten diesseits der Alpen einnahm.

Höhere Bedeutung haben die zahlreichen Bauunternehmungen, mit welchen Karl der Grosse die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Ist auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim keine Spur auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, keine Reste mehr vorhanden, so lässt sich doch leicht ermessen, dass die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Schiffe des Münsters zu Aachen im Wesentlichen auf uns gekommen (Fig. 242). Der Bau, welcher von 796—804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichthum der Ausstattung zu Gebote stand. Ravenna musste die Marmorsäulen liefern, Ravenna gab auch den Grundplan. Unverkennbar ist es die Form von S. Vitale, die dem karolingischen Baumeister vorgeschwebt hat. Auch hier wird ein mittleres Achteck von niedrigen Umgängen mit Galerien umgeben, und nur durch Verzichten auf das System der Nischen wird zu Gunsten einer grösseren Einfachheit der Plan umgestaltet. Dagegen sind die Zwischenräume der Pfeiler durch eine untere und obere Säulenstellung, dem Umgange und der Galerie entsprechend, ausgefüllt. In der Anwendung dieser Form verräth sich die unbehülfliche Rohheit der Zeit, da die oberen Säulen mit Kapitäl und Gebälkstück in unschöner Weise unmittelbar die Laibung des Bogens berühren. In der Construktion herrscht dagegen kluge Berechnung und technisches Geschick. Den Mittelraum bedeckt eine Kuppel, der sechzehnseitige Umgang ist mit Kreuz- und Kappengewölben versehen, und die Emporen besitzen in ihrem ansteigenden Tonnengewölbe ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die reichen in Erz gegossenen Thüren und Galeriebrüstungen von der Gediegenheit und Pracht der Ausstattung, wie von der Einwirkung der typisch strengen byzantinischen Ornamentik. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gothischem Styl angebauten Chor verdrängt worden.

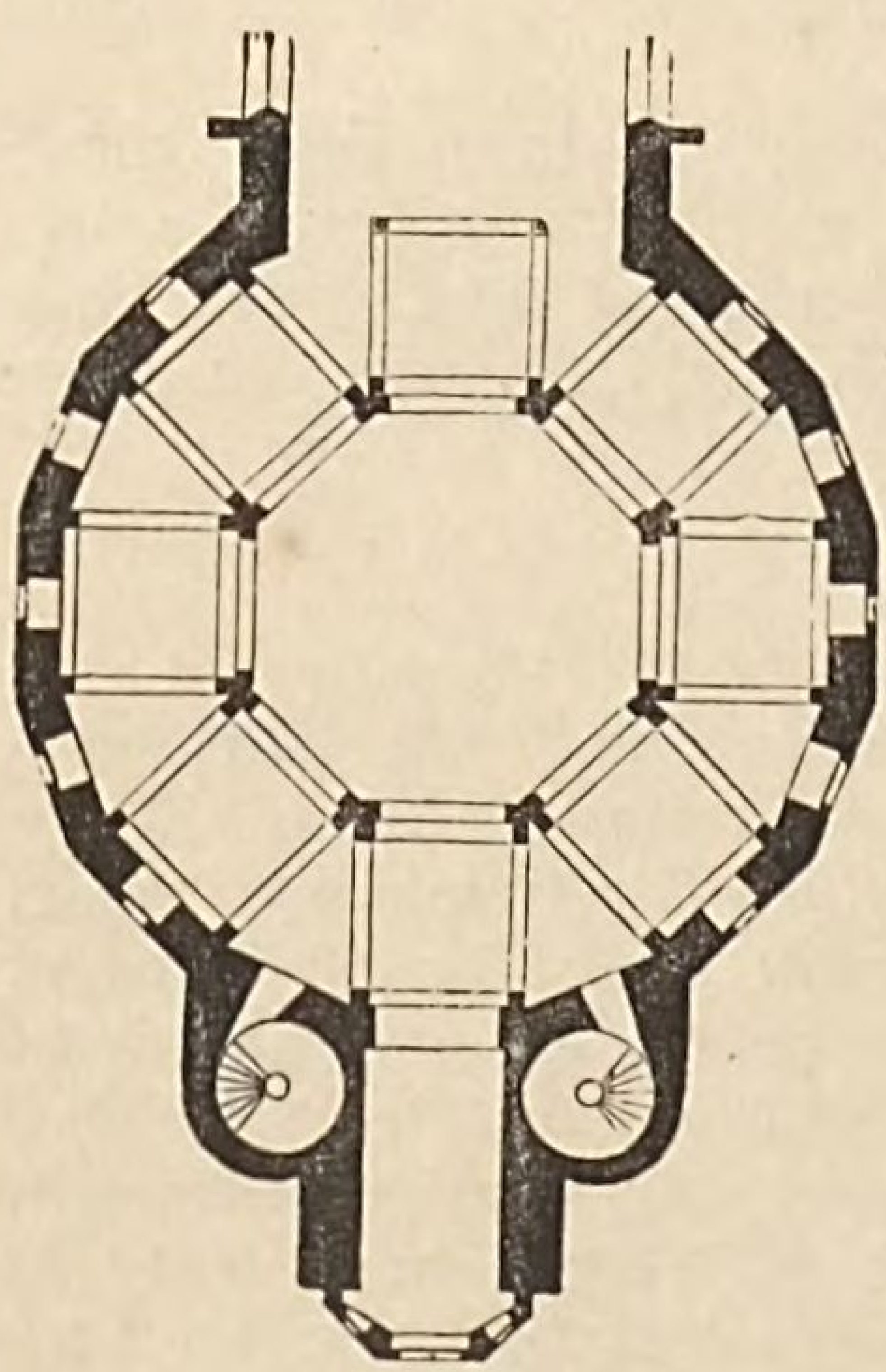


Fig. 242. Münster zu Aachen.

Spricht im Münster Karls des Grossen ähnlich wie in S. Lorenzo zu Mailand sich die Vorliebe für entwickelte byzantinische Grundformen aus, so fehlt es doch

nicht an Nachrichten, welche auch für jene Zeit im Uebrigen die Anwendung des Basilikenschema's als allgemein gültig erscheinen lassen. Da von derartigen Bauten jener Zeit sich wenig erhalten hat, so ist für die Ergänzung unserer Anschauungen der merkwürdige Bauriss des Klosters S. Gallen von hohem Interesse, der in den dreissiger Jahren des 9. Jahrhunderts von einem Geistlichen am fränkischen Königshofe gefertigt, sich in der Bibliothek des genannten Klosters befindet. Man erkennt die klar ausgesprochene Form der Basilika mit breitem Mittelschiff und zwei schmalen Seitenschiffen, wie die römische Praxis sie ausgebildet hatte, und nur in der Hinzufügung eines zweiten Chores, dem Hauptchor gegenüberliegend, lässt sich eine weitere Ausbildung ritualer Bedürfnisse, sowie in den beiden runden Glockenthürmen eine bedeutsame Bereicherung der Anlage erkennen. — Als ein kleineres Werk derselben Epoche ist eine ehemals offene, vielleicht zu einem grösseren kirchlichen Denkmale gehörige Halle zu Lorsch zu bezeichnen, die in ihren Säulen, Gesimsen und anderen Details eine allerdings trockene, aber sorgfältige Nachahmung antiker Werke verräth, während der bunte musivische Marmorschmuck der Wandfelder der spielenden Neigung der Zeit entspricht. Reste von einfachen Pfeiler-Basiliken der karolingischen Zeit sind neuerdings in der Klosterruine zu Steinbach im Odenwalde (wahrscheinlich die von Einhard im J. 821 eingeweihte Klosterkirche zu Michelstadt) und in den Arkaden der ebenfalls von Einhard um 828 gegründeten Abteikirche zu Seligenstadt nachgewiesen worden.[1] Ebenso bewahrt Nieder-Ingelheim noch den Triumphbogen der ehemaligen Palastkapelle Karls des Grossen, von welcher einzelne Säulenkapitäle in das Museum zu Mainz gelangt sind.

3. Altchristliche Bildnerei und Malerei.

Die Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit[2] lässt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen, wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der formalen Ueberlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zu Tage tritt. Der Fülle sinnlichen Lebens, wie es in der antiken Plastik bis in die letzten Zeiten hinein sich ausgeströmt hatte, konnte das junge Christenthum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen „Götzendienst" wieder anheim zu fallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heimischen Göttern die phantastischen Kulte Aegyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. Nur zagend und ausnahmsweise mochte man sich daher der Plastik bedienen, die neuen Gedanken auszusprechen, und wo es geschah, fügte man sich willig den Gesetzen der antiken Kunst. Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik keine neuen Formen und Typen der Darstellung hinzustellen vermocht; was sie an solchen Werken hervorbrachte, ist bedingt durch den Geist der antik römischen Sculptur.

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von andern Ehrendenkmälern, welche wie die Säule und der Obelisk des

[1] Vgl. *Dr. Schäfer* in Lützow's Zeitschr. IX, 129 ff.

[2] Vgl. Denkmäler der Kunst. Taf. 36 und 37 (V.-A. Taf. 19). — *Bosio,* Roma sotterranea. Fol. Roma 1787. — *Arringhi,* Roma subterranea novissima, deutsch von Ch. Baumann. Arnheim 1668. — *Bottari,* Sculpture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma. — *Cav. de Rossi,* Roma Sotterr. — *J. W. Appel,* monum. of early christian art. London 1872 giebt eine sorgfältige Uebersicht des Stoffes, erläutert durch zahlreiche Abbildungen.

Theodosius zu Constantinopel bekannten römischen Mustern folgten, sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Das wichtigste ist die grosse sitzende Erzstatue des h. Petrus im Mittelschiff von S. Peter zu Rom, wahrscheinlich ein Werk des 5. Jahrhunderts, streng und würdevoll in Haltung und Gewandung, im Geiste antiker Bildnissstatuen. Eine andre sitzende Statue des heil. Hippolytus, ein Marmorwerk derselben Epoche, im christlichen Museum des Laterans, ist leider in den wichtigsten Theilen modern, lässt aber in der untern antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen liess. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Einige im christlichen Museum des Laterans erhaltene Marmorstatuetten des guten Hirten stehen ebenfalls ganz vereinzelt da.

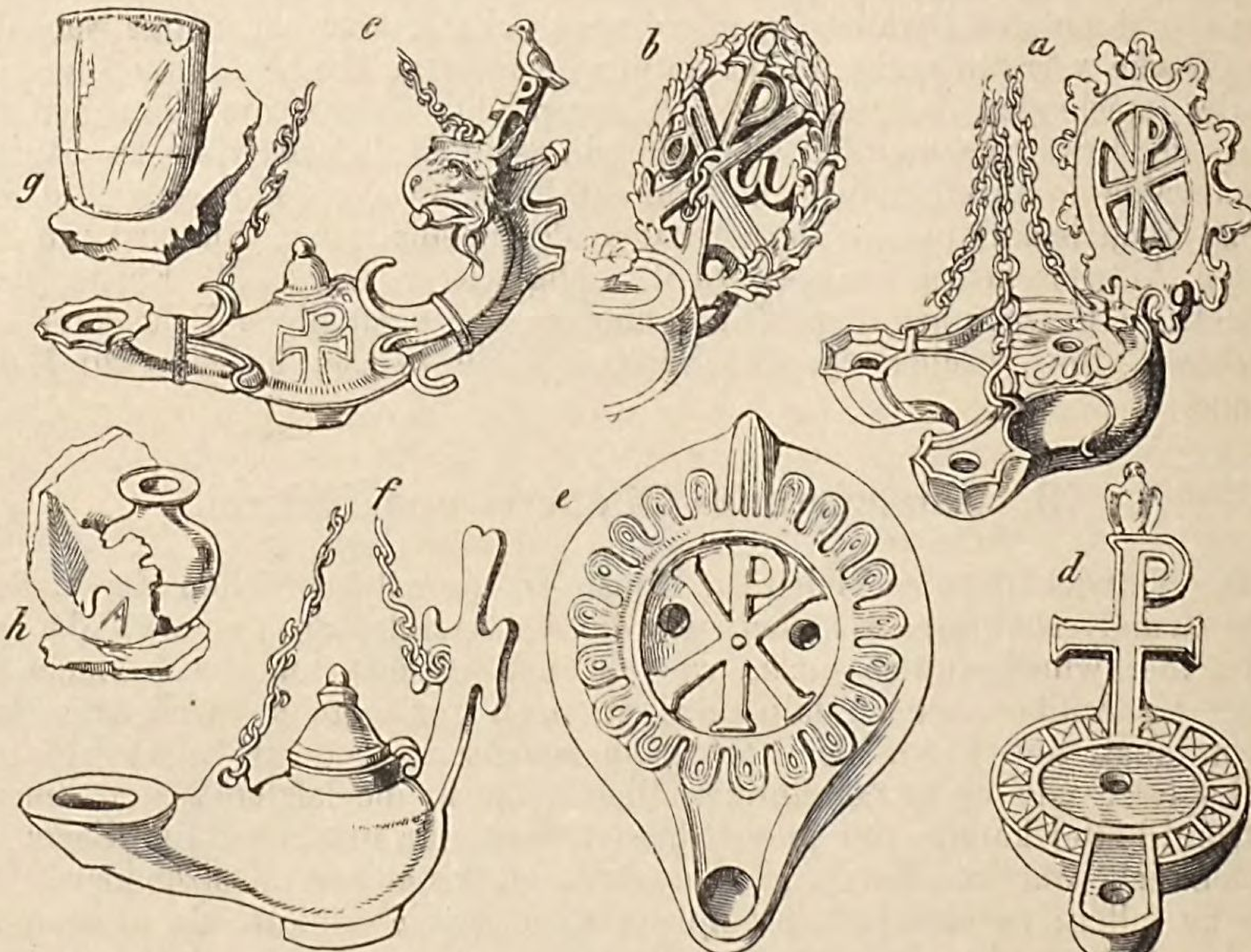


Fig. 243. Altchristliche Lampen und Gläser.

Durchgreifender und allgemeiner sollten die christlichen Ideen in der Malerei zum Ausdruck gelangen.[1] Hier lag die Gefahr einer Vermischung mit antik heidnischen Vorstellungen weniger nahe; die Ansprüche des Körperlichen traten mehr zurück und in dem beweglichen Element der Farbe vermochte die gemüthvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinden mit einander verband, zum freieren Ausdruck zu kommen. Dieser Mittel bediente sich denn die junge christliche Kunst mehr und mehr, hier gewann sie ein neues Feld der Darstellung, deren Technik und künstlerische Gesetze ihr allein angehörten und aus dem Wesen ihrer Aufgaben bestimmt wurden. Dies ist daher die Kunstweise, in welcher die altchristliche Zeit ihre grösste Selbständigkeit, ihre tiefste Bedeutung, ihren freiesten Ausdruck gewonnen hat.

Ehe es aber so weit kommen konnte, musste eine Reihe von Stadien durchlaufen werden, von der gänzlichen Bildlosigkeit bis zur vielfarbigen Pracht glanz-

[1] Vgl. meine Geschichte der italienischen Malerei. Stuttgart 1878. 8.

voller Basiliken. Die erste Bilderschrift altchristlicher Zeit fängt unscheinbar mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur die verschlungenen Namenszüge Christi, das griechische X P oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) A *Ω*, welche auf Sarkophagen wie auf Geräthen und Gefässen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlass zu frommer Erinnerung gaben. Besonders anziehend erscheint diese einfachste Bilderschrift, mit einem Rest antiken Dekorationstalentes verbunden, auf den zahlreich in den Katakomben gefundenen Bronzelampen (Fig. 243 *a—f*) oder auf dem Boden der ebendort angetroffenen Glasgefässe (Fig. 243 *g*, *h*), in welchen man den Verstorbenen den Wein der Eucharistie mit ins Grab zu geben liebte. In ähnlicher Weise wurde das griechische Wort Ichthys (Fisch) als Bezeichnung der Namen Christi angewandt oder mit Hinblick darauf wohl die Figur eines Fisches dargestellt. Die Kunst geht also hier wie in allem ursprünglichen Schaffen von bedeutungsvollen Symbolen aus, die freilich zuerst nach allgemeiner Uebereinkunft ein willkürliches Bild für die Sache setzen. Bald bereicherte sich im Hinblick auf die bilderreiche Ausdrucksweise der heiligen Schriften die Zahl dieser Symbole. Das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterblichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff, mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andre ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefässen und Geräthen.

Alle diese Zeichen reden eine Bildersprache, die nur in allgemeinen Anspielungen, in sinnigen, aber conventionellen Beziehungen ihren Grund hat. Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar individueller Darstellung liegt ihnen fern. Den ersten entscheidenden Schritt dazu macht nun die bald mit grosser Vorliebe aufgenommene und wiederholte Darstellung des guten Hirten, der die Heerde schützt und das verirrte Lamm zurückbringt. Wie sich Christus selbst in diesem schönen Gleichniss bezeichnet hatte, so nimmt mit sinniger Empfindung die altchristliche Kunst es auf, auch hier freilich noch zufrieden mit einer allgemeinen idealen Versinnlichung, noch fern von dem Streben nach Ausprägung eines bestimmten Charakters. Die Gestalt des Hirten ist in der idealisirenden Weise antiker Kunst als zarter, unbärtiger Jüngling im kurzen Hirtengewande aufgefasst. Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Die Hauptscenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden wurden gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und Leiden erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hinzugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Wallfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Scenen wurden in leicht verständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheissene Erlösung dargestellt. Für die Erscheinung selbst wurden die knappen Ausdrucksmittel der antiken Kunst zur Anwendung gebracht, alle äusseren Beziehungen daher mit den symbolischen Mitteln derselben ausgesprochen. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich somit einfach als Personifikationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments, zum Beweise wie die ursprüngliche mythologische Bedeutung solcher Wesen allmählich im Bewusstsein verblasst war. Noch unzweideutiger gibt sich dies zu erkennen, wenn Gestalten der heidnischen Mythe in den Bereich christlicher Vorstellungen direkt aufgenommen werden, wenn man Amor und Psyche mitten unter christlichen Sinnbildern antrifft, oder wenn gar Christus selbst als Orpheus mit der Lyra dargestellt wird. So in dem Mittelfeld eines der schönsten altchristlichen Wandgemälde aus den Katakomben von S. Calixtus, welches wir unter Fig. 244 beifügen. In den acht das Hauptbild umgebenden Feldern sind kleine Landschaften mit einer Thierfigur, abwechselnd mit Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes, angebracht: Moses, mit dem Stabe

Wasser aus dem Felsen schlagend, ihm gegenüber Christus, den als Mumie dargestellten Lazarus erweckend; sodann Daniel in der Löwengrube und gegenüber David mit der Schleuder.

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannichfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage, deren Seiten nach dem Vorgang antik heidnischer Sitte mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, sind bald in gedrängter,



Fig. 244. Wandgemälde aus den Katakomben von S. Calixtus.

überladener Composition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald mit den der spätrömischen Kunst eignen architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bögen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brode und Anderes, daneben entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall u. s. w. sind die fast immer mit wenig Variationen wiederholten Stoffe dieser Bildwerke. In manchen spricht sich ein antikes Lebensgefühl noch frisch und energisch aus, in andern ist eine plumpe, schwerfällige Bildung, ein Missverstehen der Körperverhältnisse Beweis von dem raschen Verfall dieser letzten Nachklänge antiker Kunst.

Die Katakomben enthielten eine grosse Anzahl solcher Werke, die meistens dem christlichen Museum des Laterans einverleibt sind. Andere finden sich in

den Grotten von S. Peter, in Ravenna und mehrfach anderwärts. Eins der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Fig. 245). Er enthält in zwei Reihen je fünf Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Apostelgeschichte, deren Bedeutung nicht überall mit Sicherheit ermittelt ist. Roher dagegen erscheint der ebendaselbst befindliche des Probus († 395). In S. Ambrogio zu Mailand steht unter der Kanzel ein merkwürdiger Sarkophag, in dessen Darstellungen sich noch lebendige Nachklänge antiker Kunst erkennen lassen. An der Vorderseite (Fig. 246) Christus lehrend unter den Aposteln, über ihm am Rande des Deckels die Medaillonbildnisse der Verstorbenen, die der Sarkophag umschloss, und zu ihren Seiten in klar verständlichem Parallelismus die Anbetung der drei Könige und die drei Jünglinge vor Nebucadnezar, der vergeblich sie zur Verehrung seines Götzen auffordert. Ein Werk von mächtigem Umfang und glänzender Ausführung ist der Porphyr-

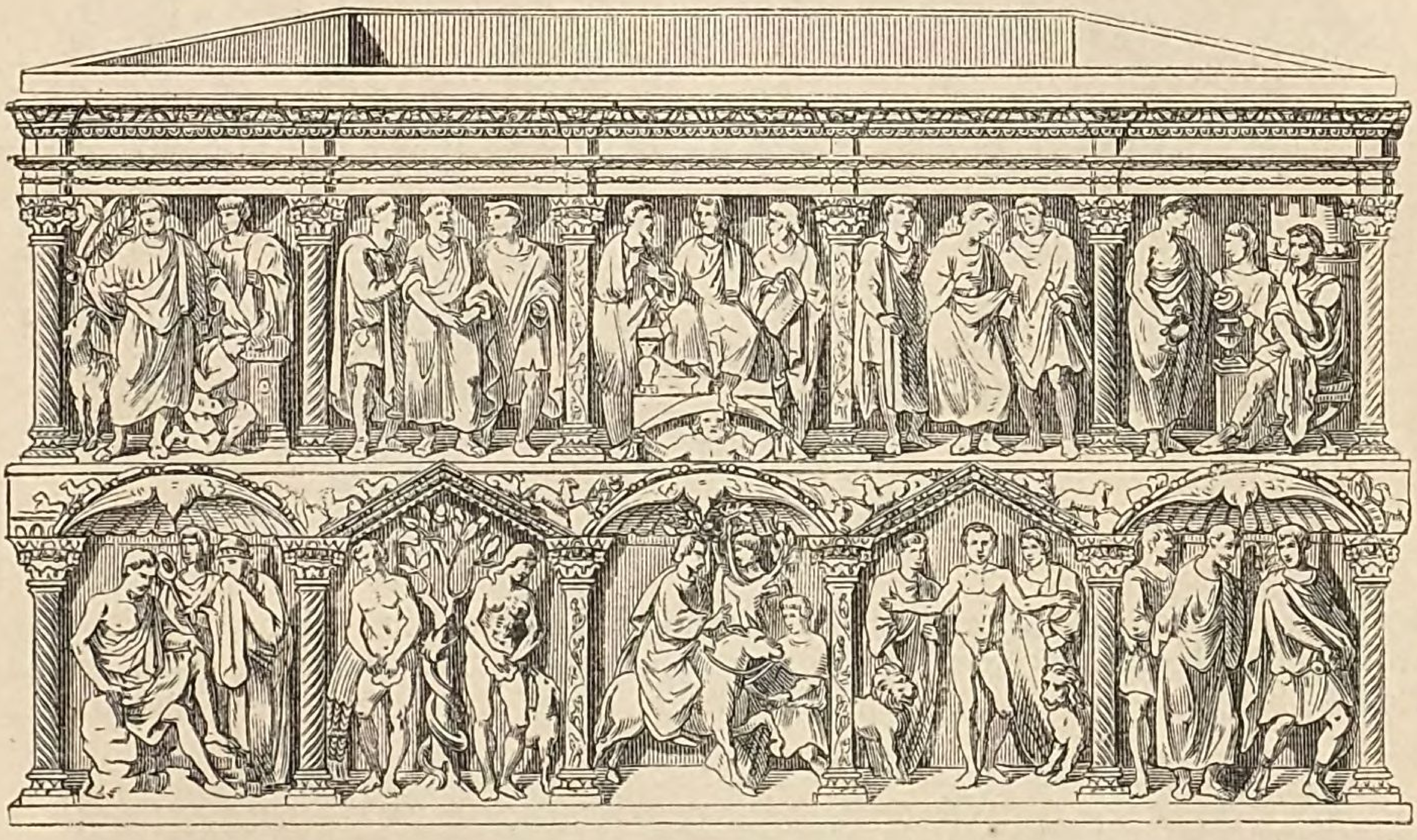


Fig. 245. Sarkophag des Junius Bassus. Rom.

sarkophag der Tochter Constantins, Constantia, aus ihrer Grabkapelle in das Museum des Vatikans gebracht. Seine Flächen sind mit schwerfälligen Weinranken, traubenlesenden und kelternden Genien in einer ungefügen Ausführung bedeckt, die mit der technisch meisterhaften Bearbeitung des schwierigen Materials in bemerkenswerthem Gegensatz steht.

Einen weiteren Beitrag zur Kenntniss der altchristlichen Bildnerei bieten die Elfenbeinwerke. Bei den Römern hatte man sich zu manchen Luxusgegenständen des Elfenbeins bedient; dahin gehören besonders die consularischen Diptychen, aus zwei mit einander verbundenen Schreibtäfelchen bestehend, die auf den Aussenseiten durch Schnitzwerke geschmückt waren. Diese ahmte man in christlicher Zeit nach, indem man sie bald zu kleinen Tragaltären, bald zu Bücherdeckeln für die heiligen Schriften verwendete. Auf solchen Tafeln sieht man früh schon Scenen aus dem Leben Christi, auch wohl Vorgänge aus der Heiligenlegende geschildert. In der öffentlichen Bibliothek zu Brescia findet sich eine Elfenbeintafel, welche in antiker Lebendigkeit den Tod des Ananias vorführt (Fig. 247). Während Saphira unbefangen vor dem Apostel, welcher warnend den Finger emporhebt, ihre

lügenhaften Angaben macht, wird ihr Mann von mehreren Personen hinausgetragen, und die von oben herabweisende Hand Gottes deutet in verständlicher Abbreviatur an, dass hier ein himmlisches Strafgericht vollstreckt wird. Mehrfach sieht man

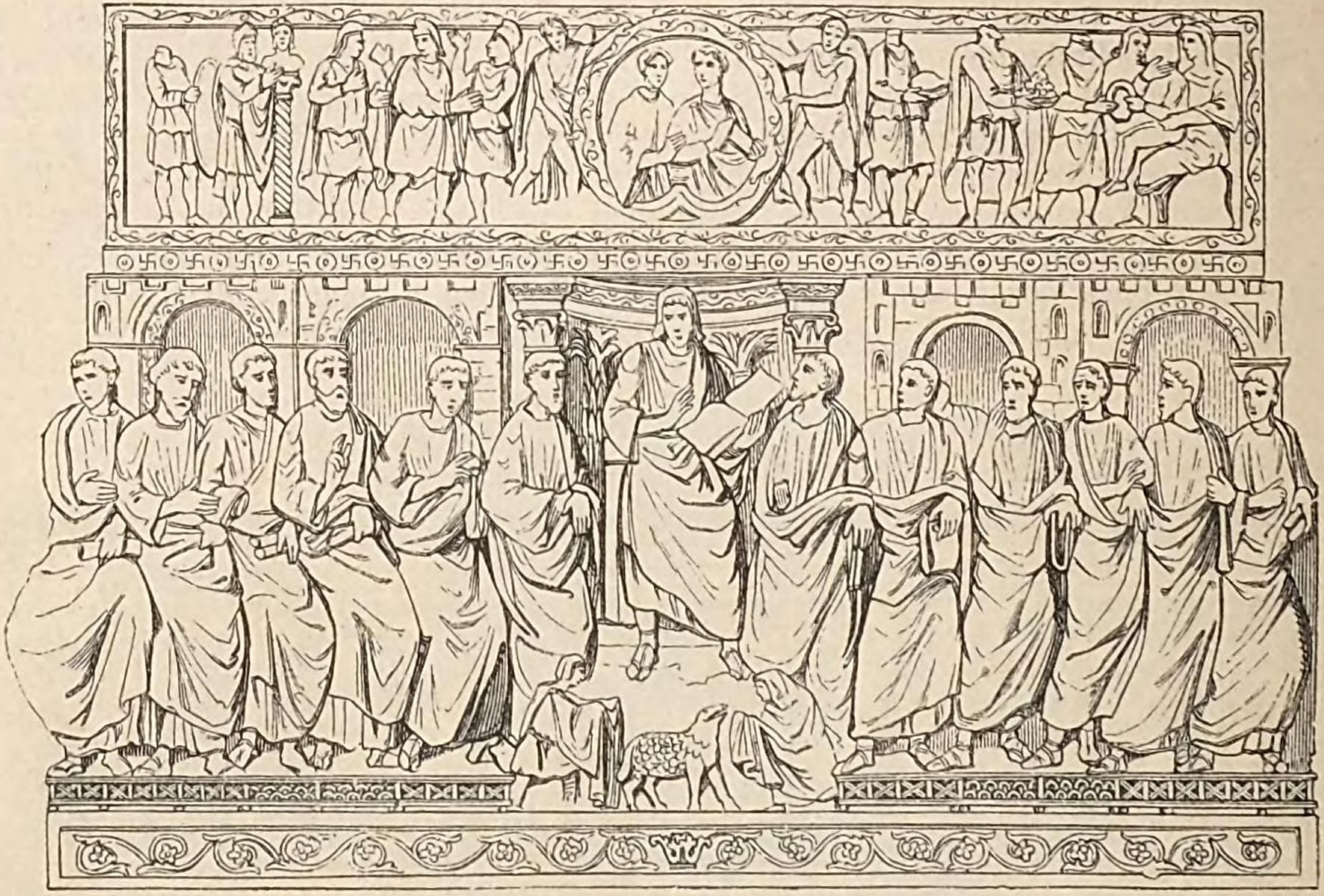


Fig. 246. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand.

ferner in Museen und Kirchenschätzen cylindrische Elfenbeinbüchsen, ursprünglich wohl zu Aufbewahrung der Hostien bestimmt, deren Aussenflächen ebenfalls mit Reliefs bedeckt sind. Ein werthvolles Werk dieser Art bewahrt das Museum zu



Fig. 247. Ananias und Saphira. Elfenbeintafel zu Brescia.

Berlin, ein andres das Hôtel Cluny zu Paris, mehrere ähnliche befinden sich in Hannover bei Herrn Hofbuchhändler Dr. phil. Fr. Hahn.[1]

[1] Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, herausgegeben von *F. Hahn*. Hannover 1862. 4.

Sodann sind es in der frühesten christlichen Zeit die Wandgemälde in den Katakomben, in welchen die Anschauungen der neuen Lehre einen künstlerischen Ausdruck gewinnen. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der ausgezeichneteren Räume, der Kapellen und vornehmsten Grabstätten wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht. Zuerst ist es das Vorbild antiker Wandmalereien, welches direkt befolgt wird, nur dass an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Doch ist der Charakter anfänglich wie bei der Antike der einer leichten, anmuthigen Dekoration. Die Eintheilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den heidnischen Vorbildern ab.

Unter den in diesen Darstellungen vorzüglich beliebten Gestalten ist vor Allen die des guten Hirten in übereinstimmend wiederkehrender Auffassung zu nennen.[1] Er schreitet als elastische Jünglingsgestalt in kurzem Gewande einher, das wiedergefundene Lamm sorglich auf den Schultern tragend (Fig. 248). Um ihn reihen sich meist in klar durchdachter, den antiken Vorbildern entsprechender architektonisch-rhythmischer Anordnung andere Gestalten und bedeutsame Vorgänge, deren Beziehung zu einander oft in sinniger Weise durchgeführt wird. Alle diese Darstellungen athmen noch den reinen, schlichten Sinn antiker Kunst, welche das Ganze in würdig dekorativer Weise anordnete und dem Einzelnen keine irgend hervorragende Bedeutung zugestand. Gleichwohl ist in diesen meist kleinen schmückenden Figuren und Scenen ein Hauch tiefer Innigkeit, seliger Ruhe, friedlicher Gelassenheit, der als bezeichnender Ausdruck einer christlichen Gemüthsstimmung sich anziehend ausspricht. Besonders reich an solchen Werken sind die Katakomben von S. Calisto (vgl. Fig. 244), namentlich die hochalterthümlichen Bilder der Lucinakrypta und der sogenannten Sakramentskrypten; ferner die von S. Nereus und Achilleus (oder S. Domitilla), die von S. Praetextatus, von S. Priscilla, S. Agnese u. a. zu Rom. Das 3., mehr noch das 4. Jahrhundert ist die Zeit, welche diese Richtung zur Blüthe brachte.



Fig. 248. Aus den Katakomben von S. Agnese.

Schon die nächste Epoche begnügte sich nicht mehr mit dieser Weise der Darstellung. Im Laufe des 5. Jahrhunderts tritt an Stelle jener ruhig gleichmässigen, sinnig symbolischen Auffassung das Streben nach bedeutungsvoller Ausprägung des Einzelnen, nach kräftigerer Auffassung des Persönlichen. Je mehr die antike Tradition verblasste, desto weniger fühlte man sich mit dem Charakter einer würdig heiteren Dekoration im Sinne der älteren Kunst befriedigt. Man sprengte den Rahmen dieser eng gezogenen architektonischen Gränzen und liess die Hauptgestalten mächtiger, selbständiger, eindrucksvoller hervortreten. Hatte früher das Einzelne mehr im Zusammenhang seine anspruchslose symbolische Bedeutung erfüllt, so sollte jetzt das Persönliche, geschichtlich Bestimmte als solches sich entfalten. Die Scenen der heiligen Legenden werden in bedeutungsvollerer Weise dargelegt, besonders aber die heiligen Gestalten, zumeist die des Erlösers, in grossen Zügen entworfen.

[1] *F. Kugler*, von den ältesten Kunstbildungen der Christen. Berlin 1834.

Jetzt genügt für Christus nicht mehr die allegorische Figur des guten Hirten: man sucht die Erscheinung des göttlichen Lehrers in der Fülle geistiger Macht, stiller Erhabenheit zu vergegenwärtigen. Obwohl die technischen Mittel immer geringer werden, das künstlerische Verständniss der Gestalt immer mehr und mehr sich trübt, erhebt sich doch der geistige Gehalt, die innerliche Grösse dieser Gebilde oft zu hoher Bedeutung, den Mangel der Form durch Fülle und Tiefe des Ausdrucks ausgleichend.

In Rom gewähren die Katakomben von S. Ponziano zahlreiche Beispiele dieser Richtung. Der Typus des Christuskopfes erscheint hier schon in seinen grossen Grundzügen festgestellt: das edle Oval des Antlitzes wird von langem, in der Mitte gescheiteltem braunem Haar umflossen, die Augen blicken gross und tiefsinnig gerade aus, die Nase ist lang und schmal, der Mund ernst und mild, der Bart fast noch jugendlich zart. Die Linke hält das geöffnete Buch des Lebens, die Rechte erscheint wie zu feierlicher Aufforderung und Mahnung gehoben.

Hatte die christliche Malerei in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben zu führen, so ward sie daneben auch zeitig zu einer machtvolleren, glänzenderen Bethätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christenthums aller Orten in grosser Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, die der neugewonnenen Stellung der Kirche angemessen war. In erster Zeit mag auch hiefür die Wandmalerei nach dem Vorgange der antiken Kunst zur Anwendung gekommen sein. Ob nun jene leichte, dekorative Ausstattung der Grösse und feierlichen Würde der kirchlichen Versammlungsräume nicht genügend entsprach, ob man das Bedürfniss nach einer prachtvolleren Technik empfand, und hiefür die Geistesrichtung von Byzanz vielleicht einen Anstoss gab: genug, schon im 4. Jahrhundert finden wir für die Ausstattung der Kirchen eine Technik in Gebrauch, die zwar ebenfalls ihren Ursprung aus der Antike ableitet, jetzt aber unter ganz veränderten Anforderungen sich zu einer wesentlich neuen, höheren Ausbildung aufschwang: das Mosaik. Diese Kunst, die bei den alten Römern wie es scheint fast ausschliesslich bei Ausstattung des Fussbodens zur Verwendung kam, wurde aus ihrer demüthigen Stellung zu der hohen Aufgabe berufen, die Wände der christlichen Gotteshäuser mit den feierlichen Gestalten Christi und seiner Heiligen zu schmücken. Allerdings wurde diese Technik von der Wandmalerei an Leichtigkeit und Beweglichkeit weit übertroffen; die feineren Linien des Körpers, die zarteren Schattirungen des Ausdrucks lagen nicht im Bereich ihrer Fähigkeit. Aber die altchristliche Kunst mochte leicht auf den Reiz körperlicher Anmuth, auf den schärferen Ausdruck der Empfindung verzichten. Was sie bedurfte, waren grosse, mächtige Grundzüge, kraftvoll ausgeprägte Typen der heiligen Gestalten, die weithin sich eindringlich aussprachen und das Gemüth des Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllten. Dazu war die Technik des Mosaiks, auch abgesehen von der grösseren Dauerbarkeit und monumentalen Festigkeit, hinlänglich geeignet; ja in ihrer Unbehilflichkeit mochte sie leichter bewirken, dass die einmal gewonnenen Typen ohne grosse Schwankungen festgehalten und zu einem bestimmten Canon ausgebildet wurden. Allerdings lag dadurch die Gefahr wieder nahe, in typischem Formalismus zu erstarren, wie denn die byzantinische Kunst dieser Klippe nicht entging. Allein auch ohne diese Technik würden die Byzantiner dem geistlosen Schematismus nicht entflohen sein, während andrerseits die römische Kunst den Beweis geliefert hat, dass Tiefe und lebendige Kraft der Empfindung auch innerhalb der Schranken musivischer Technik sich wohl aussprechen vermochten.

Was vor allen Dingen im Gefolge dieser Kunstrichtung lag, war die strenge architektonische Anordnung des Raumes. Doch war das Gesetz derselben von dem in den antiken Wandmalereien herrschenden Prinzip wesentlich unterschieden. In den altchristlichen Mosaiken tritt das architektonisch Dekorative, das in der Antike die Oberhand hat und Alles beherrscht, zurück, und macht einer strengen Rhythmik

der Gestalten Platz. Diese selbst treten wie architektonische Massen einander gegenüber, in voller, überwiegender Körperlichkeit den Raum beherrschend. In der Anordnung, den Geberden, der Stellung liegt eine strenge architektonische Gebundenheit, die den Eindruck feierlicher Würde hervorbringt. Nur in geringem Maasse tritt ornamentales Detail hinzu, und wenn die Antike jede Fläche einer Wand, einer Nische durch zierliche Glieder, Stabwerk und Festons mannichfach einzutheilen suchte, so werden jetzt die grossen Flächen der Apsiden, der Triumphbögen ungetheilt als ein Ganzes behandelt und als solches durch eine ornamentale Einfassung abgeschlossen. Nur an den Oberwänden der Schiffe pflegt die Ausdehnung des Raumes eine Gliederung zu erfordern, in welcher ein Nachklang von der rhythmischen Bewegung der Arkaden glücklich austönt.

Durch alle diese Elemente erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Grösse und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiss ist. Im Eindruck dieses gewaltigen Ernstes will es wenig bedeuten, dass die formelle Behandlung der Gestalten manches zu wünschen lässt, dass das Verständniss des natürlichen Organismus und seiner Bewegungen mangelt. Im Wesentlichen klingt doch immer jene Würde nach, welche die römische Antike in ihren Senatorengestalten auszuprägen wusste, und so bleibt auch in Gewandung, Stellung und Bewegung die alte Kunst den christlichen Mosaikbildern lange Zeit Richtschnur. Dabei spricht sich eine grosse Bestimmtheit und Mannichfaltigkeit der Charakteristik besonders in den Köpfen aus. Christus ist in der Weise dargestellt, wie schon die Katakombenbilder ihn zeigten, nur wird der Ausdruck seines Kopfes feierlicher, strenger, ernster, mehr dem eines reifen Mannes entsprechend. Der Darstellungskreis erscheint noch als ein eng begränzter; Christus mit seinen Heiligen und Aposteln, sowie den Aeltesten der Apokalypse, auch die Madonna mit dem Kinde, oft von Engeln umgeben. Dazu kommen einzelne symbolische Elemente: das Lamm, die Palme, das Kreuz, der Pfau u. dgl. Ueberall ist mit wenigen Zügen Bedeutendes gegeben, Alles aber der Wirklichkeit streng entrückt, auf blauem Grund, auch wohl auf Wolken schwebend, und nur bisweilen der Fussboden mit Grün und bunten Blumen angedeutet.

Die Zeitfolge der erhaltenen Denkmäler zeigt auch bei den Mosaiken eine Reihe von Uebergängen und Wandlungen des Styles, aus denen jedoch nicht eine gesteigerte Entwicklung, sondern nur ein allmähliches Absterben sich kundgibt, bis etwa seit dem 6. Jahrhundert die byzantinische Kunst an die Stelle der tief gesunkenen italienischen ihre typischen Formen setzt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen von S. Costanza in Rom, der Grabkapelle von Constantins Tochter, befinden. Es sind Rankengewinde von Weinlaub, im Charakter der antiken Kunst, aber offenbar, wie an dem Sarkophage der Constantia, im Sinne christlicher Symbolik aufgefasst, in der formellen Behandlung freilich nicht ohne Rohheit der Empfindung. — Ein ähnlicher Sinn waltet in den reichen Gewölbmosaiken von S. Nazario e Celso zu Ravenna, der Grabkapelle der Galla Placidia, aus der Frühzeit des 5. Jahrhunderts. Prächtiges Rankenwerk ist mit symbolischen Zeichen, z. B. den Hirschen, als Sinnbildern der nach Erlösung dürstenden Seele durchwebt. Dazu gesellen sich einzelne feierliche Gestalten, der gute Hirt und Andres.

Gleich die Folgezeit bekundet in ihren Werken eine weitere Beschränkung des Symbolischen und dafür ein bedeutsameres Betonen des bildnerisch Charaktervollen. So bereits in den ausgezeichneten Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, aus der Frühzeit des 5. Jahrhunderts. Von reicher Ornamentik umgeben, die mit symbolischen Beziehungen mannichfach durchflochten ist, sieht man in der Mitte der Kuppel die Taufe Christi, ringsum die Gestalten der Apostel, das Ganze in grossartiger Feierlichkeit, ausgeführt in wunderbarer Farbenpracht.

Das Hauptwerk aus der spätern Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paolo zu Rom, neuerdings nach Resten

und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte thront in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier in unschönem, grämlichem Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten, die in dieser Zeit bereits als Engel, Adler, Stier und Löwe gebildet werden; zu beiden Seiten in zwei Reihen geordnet, die 24 Aeltesten der Apokalypse in weissen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit anbetend gebeugten Knieen. Es ist wenig Abwechslung in diesen Gestalten, die Bewegung ist befangen, aber dennoch die Wirkung im Ganzen höchst bedeutend. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der grossen Bildfläche wird in einfachster Weise durch einen horizontalen Streifen unter den



Fig. 249. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

Reihen der Aeltesten bewirkt; Inschriftbänder bilden ohne ornamentale Ausstattung den Rahmen. So tritt das reiche Spiel antikisirender Dekoration hier ganz hinter dem strengen Ernst der figürlichen Darstellung zurück.

Den Schluss der grossen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526—530 ausgeführt (Fig. 249). Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel in antiker Weise mit grossartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforderung, erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich symmetrisch sechs Gestalten, fünf Heilige und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren, später restaurirten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisirenden, wenngleich etwas starr gewordenen Styl. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die grossartige Anordnung im Raume geben dem Ganzen eine höchst

feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern, der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel, hin. An der die Tribüne einfassenden Wand sind noch Reste von Engeln und den Aeltesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Geschicke so verwirrt und zerstört, dass das Land aus eigner geistiger Kraft keine Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte sich in Byzanz ein neues Kulturleben gebildet, das eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen Höhepunkt erreichte. In seinen Grundzügen ebenfalls auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter den Einflüssen des Orients und eines höchst ausgebildeten Hofceremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Kunst als speciell byzantinischer Styl ihren übermächtigen Einfluss auf die ganze christliche Welt auszudehnen begann. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltsloser offen, als es um diese Zeit durch Narses und Belisar dem griechischen Reiche unterworfen worden und ohnehin an geistiger Bildung und künstlerischem Vermögen tief verarmt war. Dazu kam, dass die byzantinische Kunst gerade das in vollem Maasse ausgeprägt hatte, was der Kirche in ihrer Machtstellung und Glanzentfaltung für äussere Repräsentation am meisten erwünscht sein musste: einen Canon fertig ausgebildeter Formen und Gestalten, fest umschrieben und mit der vollen Sicherheit einer geübten Technik in prachtvollem Material vorgetragen. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so dass auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus Nichts im Wege stand.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste Prachtentfaltung in streng umschriebener Gränze des von der Kirche unabänderlich Festgesetzten. Wie für die Bekleidung der Altäre, Ambonen, Thürflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräthe nach ächt orientalischer Sinnesrichtung die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgestein zur Anwendung kamen — ein Gebrauch, der mit reissender Schnelligkeit sich über die ganze Christenheit ausdehnte und eine unglaubliche Verschwendung in Ausstattung kirchlicher Gebäude zur Folge hatte, — so wurde auch in den Mosaiken statt des einfachen, bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Durch die Menge der kleinen, oft sogar noch gemusterten Flächen, aus welchen sich diese mächtigen Wandfelder zusammensetzten, wurde nun das Licht in unzähligen Reflexen gebrochen, so dass der erdenklich höchste Glanz sich entfaltete. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die Gestalten in ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. Auch für sie genügt nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, deren feierlichste Gewandung das weisse antike Festkleid war. Vielmehr wird ein buntes, reich verziertes Hofkostüm, wie es sich in der orientalisch üppigen Residenz ausgebildet hatte, zur Geltung gebracht, das ebenfalls mit goldnem und andrem Schmuck in mannichfachen Mustern überladen ist.

Wie in der Tracht, so macht sich auch in der Haltung und Anordnung das Rituelle überwiegend bemerklich, und wenngleich auch die altchristliche Kunst des Abendlandes bewegungslose Ruhe, ein feierlich abgeschlossenes Sein in ihren Gestalten erstrebte, so wird dieselbe Richtung bei dem äusserlichen Ceremoniell, das in Byzanz vorherrschte, in's formell Typische, vorschriftmässig Abgegränzte umgewandelt. Selbst die Gesetze körperlicher Bildung müssen sich diesem Streben nach einer äusserlichen Würde und Erhabenheit beugen, und die menschliche Gestalt gewinnt ein Längenmaass, das zu Gunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältniss hinausgeht. Die Gesichter erhalten, im Einklange damit, den Ausdruck des Ernsten, würdevoll Gemessenen, das aber meist nur im Greisenhaften, Düsteren, Mürrischen sich auszusprechen weiss. Ein schmales

Oval, grosse, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in conventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt. In diesen Formen, in diesen Satzungen eines äusserlichen Ceremoniells erstarrt die byzantinische Kunst und bewährt aufs Neue, dass nur aus wahrhaft geistigem Leben eine Entwicklung der Formen entspringen kann, und dass ein äusserlicher Dogmatismus der Tod aller Entwicklung ist. Wie sich aber ein schematisch Festgestelltes am leichtesten überträgt und man immer gern das Heil in Formeln und äussern Vorschriften zu finden wähnt, so musste gerade das Regelmässige, bestimmt Umgränzte in dieser



Fig. 250. Von den Mosaiken aus S. Vitale zu Ravenna.

Kunst ihr allgemein zur Empfehlung gereichen, zumal ihre Technik durch lange Praxis trefflich geübt, ihr Augenmerk auf saubere Zierlichkeit gerichtet war, und mancher begabte Künstler auch später noch das derb Typische durch edlere Inspirationen zu verklären wusste. Namentlich gilt dies von den Werken der Miniaturmalerei, die bis in die späteren Zeiten hinein oft überraschend edle, schöne und ausdrucksvolle Nachklänge der Antike bewahrt.[1]

Was den Inhalt der Darstellungen anbetrifft, so blieb er im Wesentlichen der durch die altchristliche Kunst festgestellte. Christus triumphirend und als Weltrichter, umgeben von seinen Engeln, den Aposteln und Heiligen, dazu die Madonna als Himmelskönigin, sämmtlich in feierlicher Ruhe und strenger Haltung, finden sich hier als Mittelpunkte der Darstellung. Dazu fügt aber die byzantinische

[1] Eine Reihe trefflicher Beispiele s. in *J. Labarte's* histoire des arts industriels.

Kunst, bedingt wie sie war durch cäsarische Einflüsse, häufig weltliche Ceremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht des Hofkostüms auftritt. Das eigentlich Historische kommt selten zur Geltung, und wo es sich findet, gibt es sich ohne Ansprüche dramatischer Belebung.

Auch in der bildenden Kunst repräsentiren die ravennatischen Denkmäler die beginnende Hinneigung zur byzantinischen Auffassung. Die frühesten und wichtigsten Werke, vor 550 entstanden, sind die der Tribuna und des Chors von S. Vitale.[1] Im Gewölbe der Apsis thront Christus zwischen Heiligen, noch in jugendlicher Gestalt, wie die frühere Kunst ihn bildete; aber der Goldgrund bezeichnet schon den Uebergang zu byzantinischer Weise, die dann in den prächtigen Ceremonienbildern der untern Tribunenwand mit Entschiedenheit durchbricht. Es ist Kaiser Justinian und gegenüber seine Gemahlin Theodora, beide in prachtvoller Hoftracht, umgeben von ihrem Gefolge, von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und den Trabanten der Leibwache, in feierlichem Kirchgange begriffen. (Einen Theil des Gefolges der Kaiserin gibt Fig. 250.) An den Chorwänden sind in geringerer Ausführung auf dunklem Grunde, umgeben von symbolischen Gestalten und Emblemen, Scenen des alten Testamentes, meist in sinniger Hindeutung auf das Opfer des neuen Bundes dargestellt; so das Opfer Abels, Abraham mit den Engeln, Abraham bei Melchisedek, Isaaks Opferung und Anderes. — Derselben Zeit gehören die ausgedehnten Mosaikfriese im Mittelschiff von S. Apollinare nuovo. Es sind Prozessionen von Heiligen und Märtyrern, Männer an der linken, Frauen an der rechten Seite, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und in langem Zuge dem Altar entgegenwallen. So füllen sie in trefflicher Anordnung die Fläche zwischen den Arkaden und Fenstern, und führen in erhöhter und gesteigerter Weise die Bewegung der Säulenreihen nach dem Allerheiligsten prägnant und glücklich durch.

Das umfassendste Werk dieser Epoche sind jedoch die Mosaiken, mit welchen vermuthlich um 560 die Sophienkirche zu Constantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der grosse als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[2] An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel sind Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten zwischen den Fenstern ausgetheilt; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben andern Resten eine grossartig componirte Ausgiessung des heiligen Geistes erhalten; in der Vorhalle endlich, im Bogenfelde des Hauptportals, ein thronender Christus auf phantasisch geschmücktem Sitze, neben ihm in Medaillons die Madonna und der Erzengel Michael, zur einen Seite des Throns ein in orientalischer Devotion am Boden knieender Kaiser in reichem Prachtkostüm, wahrscheinlich nicht Justinian, sondern ein späterer Herrscher (Fig. 251). In dieser Figur spricht sich am Meisten das starre, einer freien Bewegung unfähige Wesen dieser Kunst aus, während in den übrigen Gestalten eine wenngleich schematische Nachwirkung antiker Auffassung sich kund gibt. Alles ist auf glänzendem Goldgrund dargestellt, mit dem die reiche Pracht in den Gewändern wetteifert.

Von dieser Zeit an verbreitet sich der Einfluss der byzantinischen Kunst unaufhaltsam über das ganze Abendland. Zwar finden sich einzelne Werke in Italien, welche ohne bemerkbaren Einfluss des Byzantinismus den altchristlichen Bilderkreis

[1] Ueber die ravennatischen Mosaiken vgl. Dr. *J. P. Richter,* die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. 8.

[2] Vgl. *Salzenberg* a. a. O.

in roher Verwilderung wiederholen: der herrschende Charakter aber beruht auf der typisch erstarrten, fast schablonenhaft behandelten, immer geistloser und freudloser werdenden byzantinischen Form. Das erste bedeutendere Werk aus der Spätzeit des 7. Jahrhunderts (671—677) sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe zu Ravenna. Die Altarapsis befolgt in der Darstellung der alttestamentlichen Scenen, sowie eines feierlichen Ceremonienbildes das Muster von S. Vitale. Im Mittelschiff ist zwischen den Arkadenbögen eine Menge altchristlicher Symbole in angemessener Raumfüllung angebracht; über ihnen zieht sich ein Fries von Medaillons der ravennatischen Erzbischöfe hin, der wieder eine originelle und lebendige Gliederung der Fläche abgibt. — In Rom zeigt die Apsis von S. Teodoro ein Mosaik desselben Jahrhunderts, in welchem noch das Nachklingen altchristlicher Vorbilder, namentlich von S. Cosma e Damiano überwiegt; byzantinisirend erscheinen dagegen die Mosaiken in der Apsis von S. Agnese (625—638), bemerkenswerth dadurch, dass zwischen zwei andern Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst erscheint.

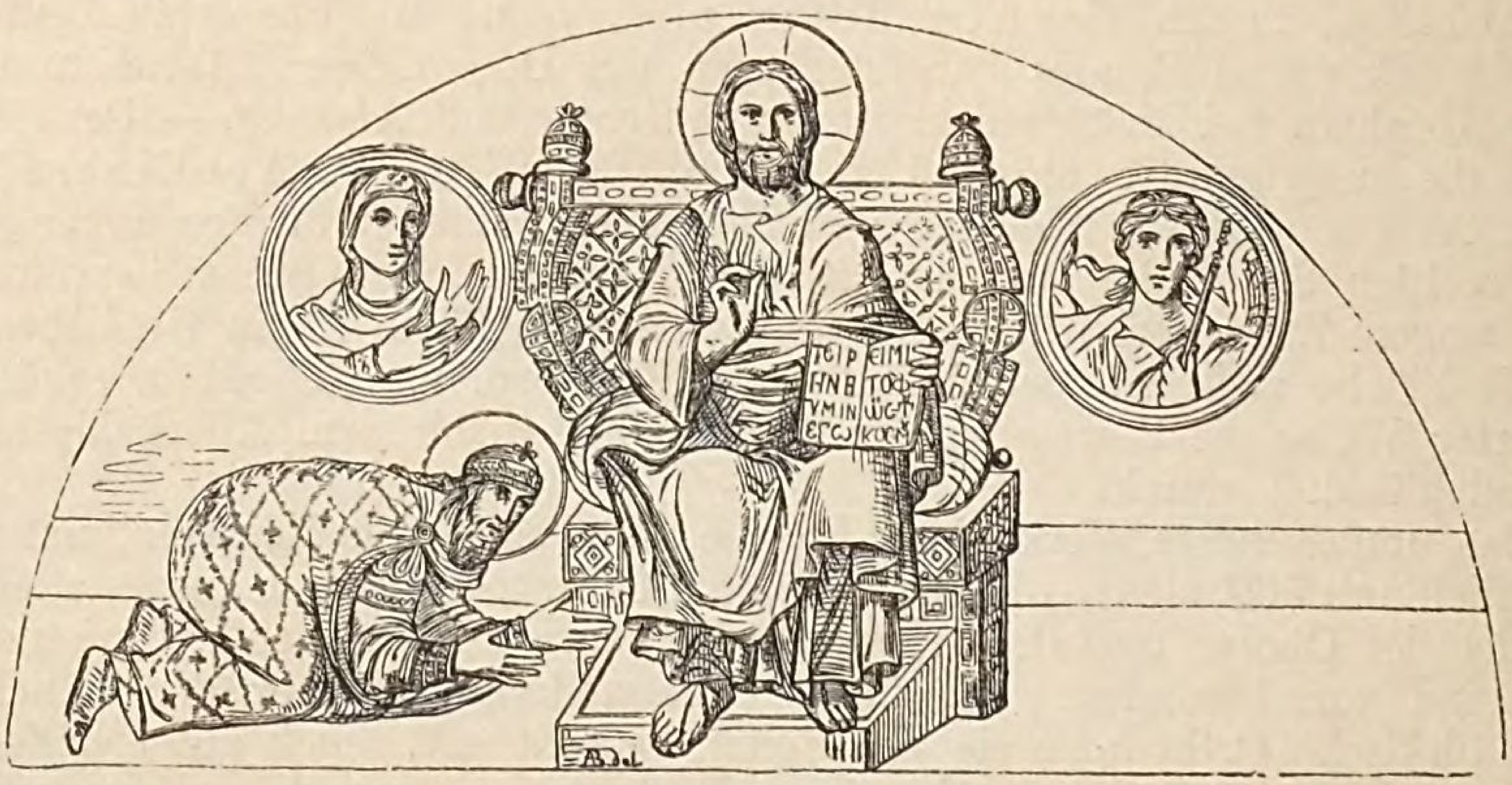


Fig. 251. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche.

Ein anderes höchst merkwürdiges Mosaikbild aus der Apsis des lateranensischen Tricliniums (dem Speisesaale des alten Lateranpalastes Leo's III. um 800) ist in späterer Zeit an die Kapelle der Scala santa übertragen worden. In der Apsis erscheint Christus stehend, von den Aposteln umgeben; in der Linken hält er das Buch des Lebens, während die Rechte dem zunächst befindlichen Petrus die Zeichen der Obergewalt überträgt. Dieser Gedanke wird an den beiden Wandflächen neben der Apsis weiter ausgeführt. Zur Rechten ertheilt Christus dem Papst Sylvester die Schlüssel, dem Kaiser Constantin die Fahne mit dem Kreuz; zur Linken verleiht ebenso Petrus Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen eine Fahne, als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht. — Zu den umfangreichsten Resten aus dieser Zeit gehören die Mosaiken von S. Prassede: in der Apsis Christus zwischen sechs Heiligen, darunter ein Fries mit Lämmern, an der Kreuzschiffwand und dem Triumphbogen die Evangelisten und die Aeltesten der Apokalypse, von Engeln umgeben, kurz eine Wiederholung altchristlicher Bilderkreise, nur kleinlich im Maassstab und byzantinisch trocken im Ausdruck. Ausserdem ist die kleine Kapelle am rechten Seitenschiff ein Beispiel vollständiger musivischer Ausstattung aus derselben Zeit.

Ausserhalb Roms ist das Mosaik der Apsis von S. Ambrogio in Mailand (um 830) ein wenngleich stark restaurirtes, doch werthvolles Werk dieser Epoche. In der Mitte thront Christus, eine Gestalt von merkwürdig starrem Ausdruck, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den Heiligen Gervasius und

Protasius, die nicht ohne feierliche Grossartigkeit der Erscheinung sind. Engel schweben herab, sie zu krönen. Rechts sieht man die Stadt Mailand und die Heiligen Ambrosius und Augustinus an Pulten sitzend: links die Stadt Tours, wo Ambrosius den heiligen Martin bestattet. Die Farben sind namentlich in den Gewändern grell und bunt, die ganze Ausführung ist roh, die Composition etwas wirr und ungeordnet. — In diese Zeit fallen auch die bedeutenden baulichen Unternehmungen Karls d. Gr., bei denen der Wandmalerei ein grosser Spielraum eröffnet wurde. Leider ist nichts von diesen Werken erhalten, doch wissen wir, dass in der Kuppel seines Münsters zu Aachen auf rothgestirntem Goldgrund die Colossalgestalt Christi, umgeben von den Aeltesten der Apokalypse, thronte, dass die Basilika in Ingelheim mit Scenen des alten und neuen Testamentes, dass die Paläste daselbst und in Aachen mit Wandmalereien aus der Geschichte des fränkischen Reiches und der Herrschaft Karls geschmückt waren, eine Andeutung, dass hier vielleicht in starrer Form und byzantinischer Darstellung ein Hauch frischen Lebens und Selbstgefühles die Kunst zu durchdringen begann.

Wie um jene Zeit die Kunst in Byzanz selbst sich gestaltet hatte, lässt sich an den Mosaiken erkennen, welche in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts am vorderen Hauptbogen der Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel ausgeführt wurden. Es ist ein Brustbild der Madonna, eingefasst von anderen heiligen Gestalten, behandelt in dem strengen Formalismus der späteren byzantinischen Kunst, doch nicht ohne Würde und selbst mit einer gewissen herben Anmuth. In diesen und verwandten Werken lässt sich eine Erneuerung der älteren Typen nicht verkennen, die nach dem Intermezzo des heftigen Bilderstreites, der sich mit Verwerfung der freien Plastik zu Gunsten der Malerei entschied, eine neue Aera, eine wenn auch nur schematisch äusserliche Nachblüthe hervorrief. Dem immer weiteren Erstarren dieser Kunst bis zum geistlosen Schablonenthum haben wir weiter nachzugehen kein Interesse. —

Neben diesen grossen monumentalen Arbeiten lässt sich durch die verschiedenen Epochen der altchristlichen Zeit eine Reihe von Werken der Kleinkunst verfolgen, welche geeignet sind, unsere Anschauung des Entwicklungsganges der altchristlichen Kunst zu vervollständigen. Zunächst gehören dahin die Elfenbeinarbeiten, welche namentlich in Byzanz einen wichtigen Antheil am kirchlichen wie am weltlichen Luxus bildeten. Die consularischen Diptychen, zusammengefügte Doppeltäfelchen, deren innere Seite zum Schreiben diente, während die äussere mit Schnitzwerk geschmückt war, wurden beim Amtsantritt der Consuln massenhaft als Geschenke vertheilt und sind noch jetzt in manchen Exemplaren erhalten. Sie zeigen meistens in steifer Haltung das Bild des Consuls, der eben das Zeichen zum Beginn der öffentlichen Spiele gibt. Das älteste der noch bekannten Diptychen, in der K. Bibliothek zu Berlin, datirt vom J. 416, eine Tafel des Flavius Felix vom J. 428 besitzt die kais. Bibliothek zu Paris, zwei befinden sich im Schatz der Kirche zu Monza; das des Areobindus in der Stadtbibliothek zu Zürich ist vom J. 506, ein andres in Paris vom J. 517. Diese Tafeln gebrauchte man später zu kostbaren Bucheinbänden in den Kirchen, woraus sich dann der Brauch entwickelte, besondere derartige kleine Kunstwerke mit Scenen christlichen Inhalts zu schmücken. Die byzantinischen Werke dieser Art zeichnen sich durch zierliche, saubere Technik und manchen lebensvollen Zug aus. Das prachtvollste der uns erhaltenen Elfenbeinwerke ist der Thron des Bischofs Maximianus in der Sacristei des Doms zu Ravenna, um 550 entstanden, ganz mit Schnitzereien bedeckt, in grosser dekorativer Pracht (Fig. 252). Von den Reliefs sind die an den Seitenlehnen, die Geschichte Josephs enthaltend, noch mit antiker Lebendigkeit entworfen. Auch die Rankenfriese mit Löwen, Hirschen, Pfauen u. dgl. zeugen von frischem Natursinn.

Sodann nehmen die Miniaturen in Pergamenthandschriften einen wichtigen Platz ein. Auch diese Thätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie

denn die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Compositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise, zeigen. Aehnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die des alten Testamentes, auszuschmücken. So in der Vaticana zu Rom die 32 Fuss lange Pergamentrolle mit Darstellungen aus dem Leben des Josua, die Handschrift der ersten acht Bücher des alten Testaments ebendaselbst, und das Manuscript der Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. Ueberall ist hier in Auffassung und Behandlung bis in das Einzelne der äusseren Darstellung die Nachwirkung der Antike klar zu erkennen.

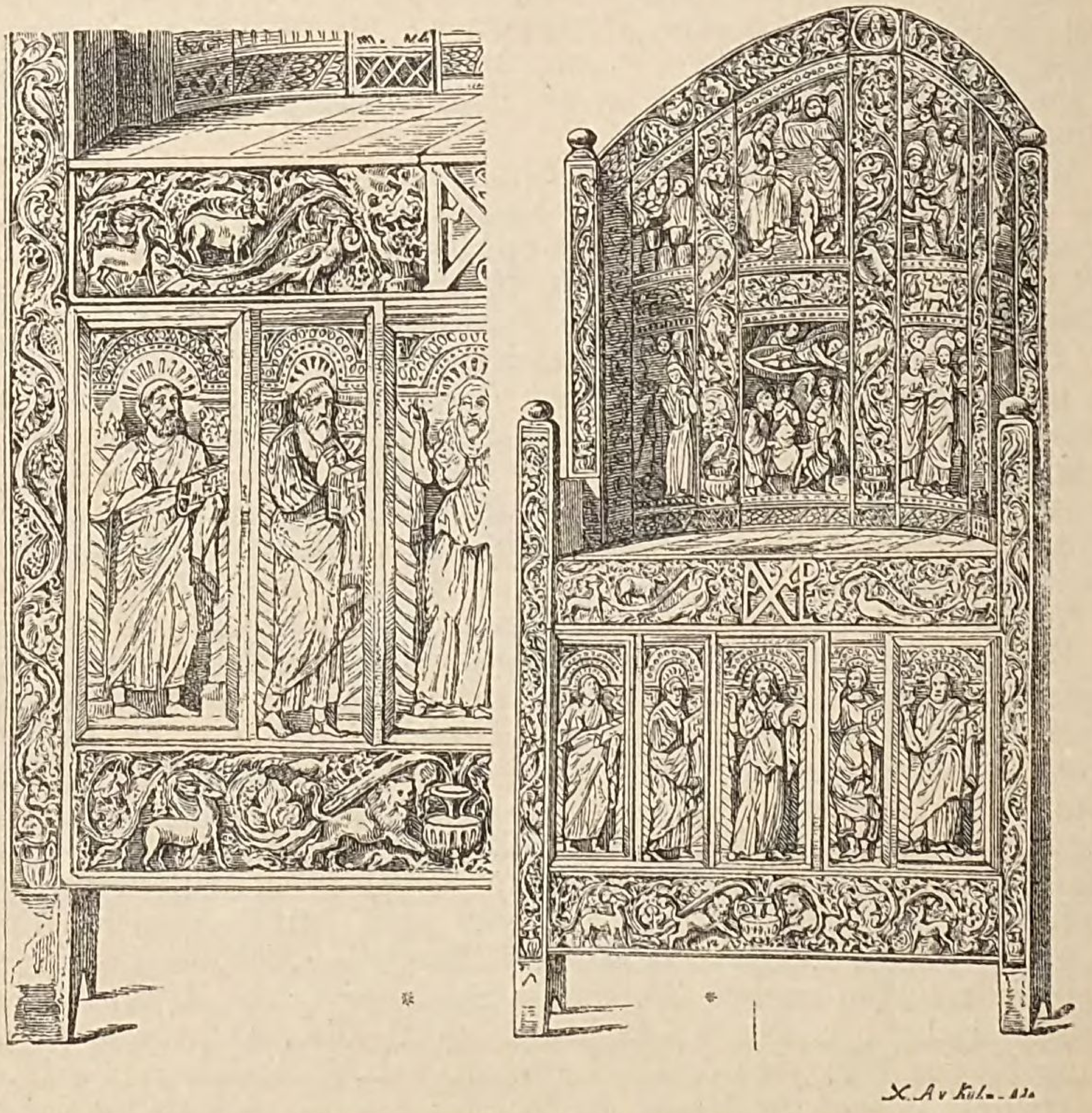


Fig. 252. Kathedra des Bischofs Maximianus. Ravenna.

In der späteren Epoche sind es vorzüglich die fränkischen Miniaturen, welche eine letzte Wiederaufnahme antiker Kunst, freilich durch das Medium eines starren Byzantinismus und in ziemlich barbarisirter Formbehandlung dokumentiren. Eine gediegene Pracht der Ausführung verbindet sich damit, analog den baulichen Unternehmungen derselben Richtung und Epoche. Am tüchtigsten sind auch hier die früheren Arbeiten, die noch in die Zeit Karls des Grossen fallen, wie mehrere Bilderhandschriften in der Stadtbibliothek zu Trier und der Bibliothek zu Paris. Andere in Paris befindliche Werke, die für Ludwig d. Frommen und Karl d. Kahlen gefertigt sind, zeigen bereits ein Sinken des künstlerischen Vermögens; so namentlich auch ein ebendaselbst aufbewahrtes Evangeliarium Kaiser Lothars (Fig. 253, *b*). Noch entschiedenere Verwilderung und Entartung bekunden die Arbeiten aus der

Epoche Karls d. Dicken, wie die reich mit Bildern geschmückte Handschrift der Vulgata von S. Calisto, jetzt bei den Benediktinern von S. Paolo zu Rom, bezeugt (Fig. 253, *a*).

Neben der fränkischen tritt in dieser Spätepoche die irische Miniaturmalerei um so bedeutender hervor, als sie einen scharfen Gegensatz gegen die antikisirende Auffassung bildet und offenbar zum ersten Male mit Entschiedenheit ein nordisch nationales Element in der christlichen Kunst zur Geltung bringt. Dieses ist aber von so wunderlich phantastischer Art, von so seltsamer Abneigung gegen die Gesetze organischer Bildung, dass es die menschliche Gestalt in ein Spiel mit kalligraphischen Schnörkeln auflöst, und dasselbe zu bunten Bandverschlingungen mit Drachen- und Schlangenköpfen verwendet (Fig. 254). Die reichste Erfindungskraft scheint hier bloss dazu benutzt, der natürlichen Bildung organischer Wesen auszuweichen und die Linien in stets neue phantastische Verschlingungen abschweifen zu lassen.



Fig. 253. Kaiser Lothar und Karl der Dicke. Fränkische Miniaturen.

Das älteste bedeutendere Werk dieser Richtung findet sich in einem Evangeliarium des heil. Wilibrord vom Anfang des 8. Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Derselben Zeit ungefähr gehören die Miniaturen des sogenannten Cuthbert-Buches, eines angelsächsischen Evangeliariums, im britischen Museum zu London. Andre Beispiele aus dem 8.—10. Jahrhundert finden sich mehrfach in den englischen Bibliotheken, sowie in dem ehemaligen Kloster S. Gallen, einer Kolonie irischer Mönche.

Zwischen den fränkischen und irischen Miniaturen in der Mitte stehen die aus der angelsächsischen Schule hervorgegangenen, welche die irische Phantastik allerdings aufnehmen, jedoch mit Beschränkung auf die ornamentalen Beiwerke, im Figürlichen dagegen der sonst üblichen byzantinischen Auffassung sich zuwenden. Auch von dieser Art besitzen die englischen Bibliotheken zahlreiche Beispiele.

Die byzantinischen Miniaturen dieser Schlussepoche bezeichnen einen überraschenden Aufschwung der Technik, wie er sich als Gegensatz gegen die während des Bilderstreites andauernde Unterdrückung künstlerischer Produktion natürlich ergeben musste. Während die Behandlung die saubre, gediegene Zierlichkeit dieser

Schule zur höchsten Vollendung bringt, die Auffassung der Gestalten und Formen dem typisch Herkömmlichen entspricht, wird in der Darstellungsweise entschieden auf die Motive antiker Kunst zurückgegangen und diese oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführt. Die ganze Fülle antiker Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemüthszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und verbindet sich oft mit einer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, welche nur manchmal an dem mangelhaften Verständniss oder der conventionellen Uebertreibung der Gestalten ein hemmendes Gegengewicht erhält. Von den zahlreich vorhandenen Werken dieser Art nennen wir ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuscript der Predigten Gregors von Nazianz, aus dem 9. Jahrhundert, und vom Ende des folgenden Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana. Schon mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, bis schliesslich der letzte Funke künstlerischen Schaffens in völliger Leblosigkeit erlischt. Aber selbst aus den späteren Epochen begegnen uns immer noch einzelne Werke, in welchen die Ueberlieferung antiker Kunst sich mit einem höheren Lebensgefühl durchdringt.



Fig. 254. Irisches Miniaturbild.

Endlich sind die dekorativen Werke, zur Ausschmückung des Gotteshauses und der gottesdienstlichen Geräthe bestimmt, als besonders bezeichnend für den Geist dieser Epoche zu erwähnen. Es wurde schon bemerkt, dass die byzantinische Prachtliebe zu solchen Zwecken die kostbarsten Stoffe, edle Metalle, Perlen und Gesteine anzuwenden liebte. Von der Sophienkirche zu Constantinopel wird berichtet, dass der Chor durch silberne Säulen und Schranken abgeschlossen war, dass der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, dass goldgestickte Teppiche die Oeffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Die byzantinische Prachtliebe verbreitete sich rasch über die abendländische Christenheit. Ueberall wetteiferten die Kirchen in der Kostbarkeit ihrer Ausstattung, überall griff ein Streben nach Verwendung der prunkvollsten Stoffe um sich und liess das Künstlerische dem Materiellen untergeordnet erscheinen. Besonders wurden um den Beginn des 9. Jahrhunderts, als die römischen Bischöfe durch die Freigebigkeit der Karolinger auch zu äusserer Macht und ansehnlichem Besitzthum gelangten, die Kirchen Roms mit unglaublicher Prachtverschwendung bedacht. Die Peterskirche erhielt damals eine über alle Beschreibung kostbare Ausstattung: silberne Platten überzogen die Thürflügel, den Fussboden vor der Gruft des heiligen Petrus, den Querbalken unter dem Triumphbogen, Goldplatten sogar den Boden der Gruft selbst; daneben werden zahlreiche Gold- und Silbergeräthe, Lampen und Leuchter, Altarbekleidungen, Bildwerke von denselben Prachtmetallen erwähnt. Obwohl an diesen Werken häufig getriebene Reliefgestalten und plastische Ornamente verschiedener Art vorkamen, war der Eindruck doch mehr ein malerischer als plastischer, wie denn die Verbindung verschiedener Prachtmetalle, Perlen und bunter Steine, wozu noch oft der Schmuck zierlicher Emaillen kommt, überwiegend die Lust an reicher Farbenwirkung bezeugt. Eine Anschauung solcher Prachtarbeiten gewähren die Bekleidung des Hochaltars von S. Ambrogio in Mailand aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, der inschriftlich von einem Meister *Wolvinus* herrührt und die Pala d'oro von S. Marco zu Venedig, im 11. Jahrhundert zu Constantinopel gefertigt. — Als

Beispiel der Prachtgewänder jener Zeit mag die sogenannte Dalmatica Karls des Grossen im Schatz von S. Peter in Rom genannt werden, die freilich wohl erst im 12. Jahrhundert entstanden ist.

Dieselbe Prachtliebe verbreitete sich nun auch bei den Völkern des Nordens, bei Germanen, Slaven und andern Nationen und beschränkte sich nicht bloss auf kirchliche Zwecke, sondern erstreckte sich selbst über die Bedürfnisse des profanen Lebens. Für alle diese Anforderungen wusste die byzantinische Kunst mit ihrer durchgebildeten Technik, mit dem Glanz ihrer Goldschmiedearbeiten, trefflich zu sorgen, zumal bei diesen Werken durch Perlen und edle Steine, farbiges Schmelzwerk und Niello (d. h. im Metall eingelegte Ornamente oder Figuren), auch durch Filigran, d. h. aufgelöthete Metallfäden von zartester Feinheit in mannichfachen Mustern, eine reiche polychrome Wirkung im Sinn und nach dem Vorgange altorientalischer Kunst das Auge halbbarbarischer Völker ebenso zu bezaubern wusste, wie sie noch jetzt dem Gebildeten durch die Harmonie des Effekts und die meisterliche Ausführung hohe Befriedigung gewährt. Ein Beispiel bietet die im Schlosse zu Buda-Pest aufbewahrte Krone des h. Stephan (Fig. 255), deren unterer Goldreifen mit den zackenförmigen Aufsätzen allem Anschein nach als Geschenk des byzantinischen Kaisers Michael Dukas um 1075 nach Ungarn gelangte, während der vielleicht noch ältere kreuzförmige Bügel mit dem gesammten oberen Theile später hinzugefügt wurde. Das Diadem ist ein Werk höchster Pracht in ächt byzantinischem Style, besetzt mit Saphiren, welche mit Emaildarstellungen wechseln. Auch die sogenannte Krone Karls des Grossen in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien ist ein ähnliches Werk byzantinischer Technik.

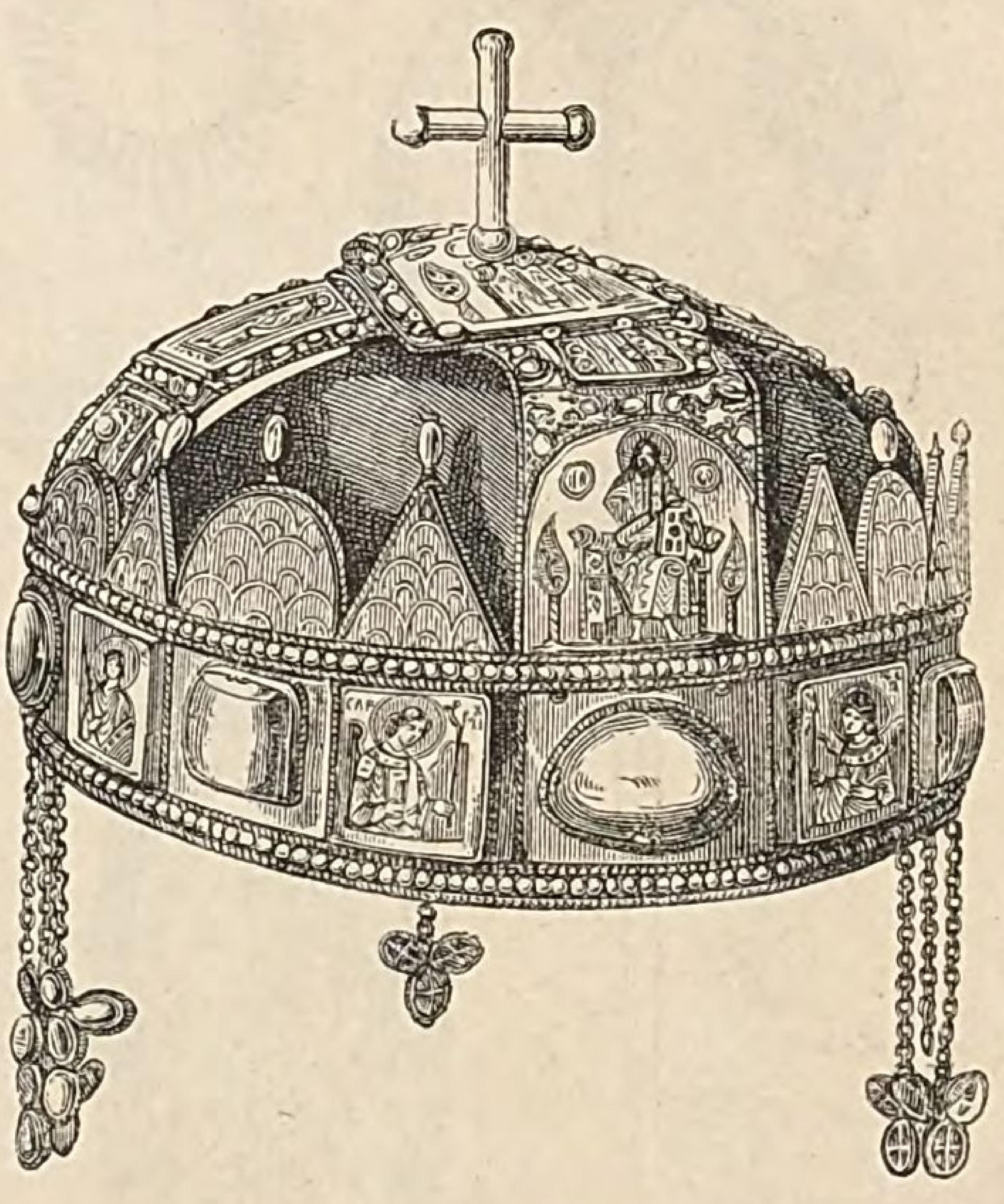


Fig. 255. Krone des h. Stephan. Buda-Pest.

Nun traf aber diese byzantinische Kunst bei den Völkern des Nordens auf einen denselben angeborenen eigenthümlichen dekorativen Styl, dessen früheste Zeugnisse wir in den zahlreichen bronzenen, goldenen und silbernen Geräthen und Schmuckgegenständen der germanischen und keltischen Gräber kennen lernen. In Deutschland wie in der Schweiz, in England und im scandinavischen Norden hat man eine grosse Anzahl solcher Gegenstände gefunden, deren Entstehung in die Zeiten vom Untergange der römischen Macht bis zur karolingischen Epoche zu setzen ist. Eine Aeusserung dieser nordischen Kunstrichtung haben wir schon in den irischen Miniaturen angetroffen, dort freilich in einer aufs Aeusserste getriebenen Schärfe und Einseitigkeit. Allein derselbe Geschmack war, wenn auch ohne diese Uebertreibungen, den sämmtlichen nordischen Nationen, sowohl den Kelten wie den Germanen, gemeinsam und brachte in der untergeordneten Sphäre kunsthandwerklicher Erzeugnisse Werke hervor, denen ein gewisser ornamentaler Reiz und das Verdienst einer selbständigen Auffassung nicht abzusprechen ist. Hauptsächlich sind es die Schmucksachen, die Diademe, Hals- und Armbänder, besonders aber die grossen Gewandnadeln (Fibulae), mit welchen man den Mantel auf der Brust oder der Schulter befestigte, die Spangen und Gürtelschnallen, welche diesen Styl zeigen. Ihre Gesammtformen sind meistens den römischen nachgebildet, aber in

der Ausschmückung herrscht ein von der Antike abweichender, ja ihr entgegengesetzter Styl. Geht jene auf feine plastische Durchbildung der Form aus, die sie mit bildnerischem Schmuck vegetativer und figürlicher Art maassvoll ausstattet, so zeigen diese germanischen Schmucksachen eine mehr in ruhigen Flächen angelegte Form, die auf malerische Ausfüllung berechnet ist. Eine solche wird dann in allerlei Linienspielen, Punkten, Zickzacks, Kreisen und Spiralen (Fig. 256 *c*, *d*), am meisten aber in jenen Verschlingungen von bandartigen Ornamenten gesucht, welche auch in den irischen Manuscripten eine grosse Rolle spielen (Fig. 256 *a*, *e*, *f*). Die uralte Technik des Flechtens von Bändern oder Riemen ist offenbar die erste Quelle dieses Ornamentes, der streng eingehaltene Flächencharakter beweist aber,

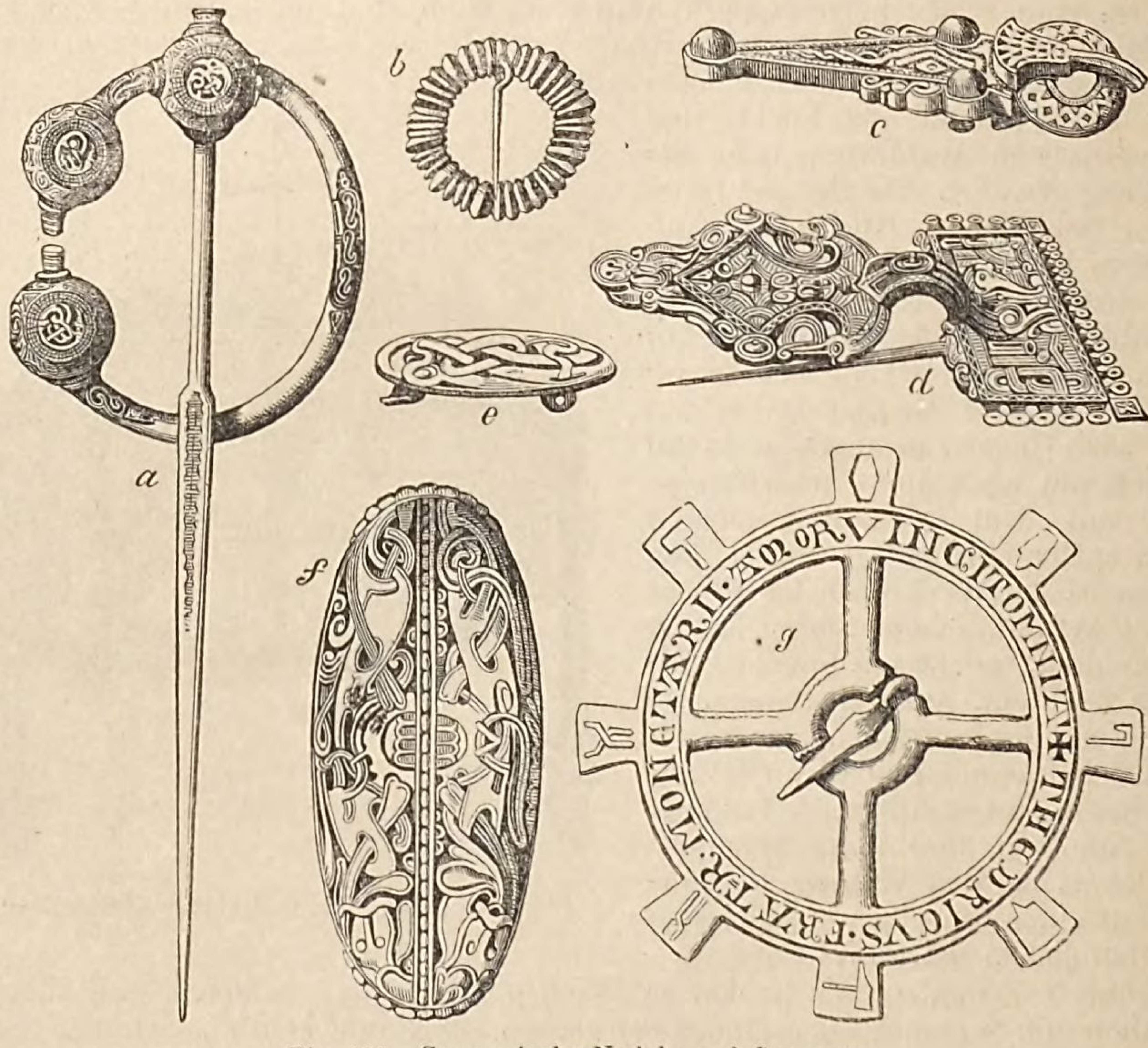


Fig. 256. Germanische Nadeln und Spangen.

dass vorzugsweise durch die Holzschnitzerei dieser Styl in das Reich der Kunstgebilde eingeführt worden ist. Der grüblerische Sinn der nordischen Völker, ihr Hang zum Phantastischen, ihre Vorliebe für Combinationen, in welchen die subjective Stimmung und Laune sich auszusprechen vermag, hat offenbar diese Richtung ins Leben gerufen, die vermöge der unendlichen Mannichfaltigkeit von Verbindungen dem erfindenden Geist völlige Freiheit lässt, während das Reich der natürlichen Organismen seine bestimmten Gesetze dem schaffenden Künstler aufzwingt. Wo in den einzelnen Fällen Schlangen und Vögel, Köpfe von Menschen oder Thieren eingemischt werden, geschieht es in phantastisch-spielender Art und in durchaus nebensächlicher Anordnung.

Auf diesen ornamentalen Styl wurde nun die Technik und Ueberlieferung byzantinischer Kunst angewendet, als die nordischen Reiche zu einer gewissen

Kulturfähigkeit heranwuchsen und mit der antiken Civilisation, wie sie hauptsächlich von Byzanz vertreten wurde, in nähere Berührung kamen. Sei es, das byzantinische Künstler sich diesem Geschmack zu fügen suchten, sei es, dass nordische Goldschmiede sich die byzantinische Technik anzueignen und mit dem heimischen Formensinn zu verschmelzen wussten, genug, es sind in verschiedenen Orten, von den rheinischen Gauen bis tief in die Steppen Ungarns und Rumäniens hinein, hinreichende Beispiele gefunden worden, welche diese Mischung in charakteristischer Weise veranschaulichen. Sie geben einen lebendigen Commentar zu den Berichten der Zeitgenossen, welche von der Sucht nach Gold, kostbaren Gewändern und barbarisch überladenem Putz nicht genug zu schildern wissen. Solcher Art ist der Schmuck des fränkischen Königs Childerich († 481), welcher in dessen Grabe

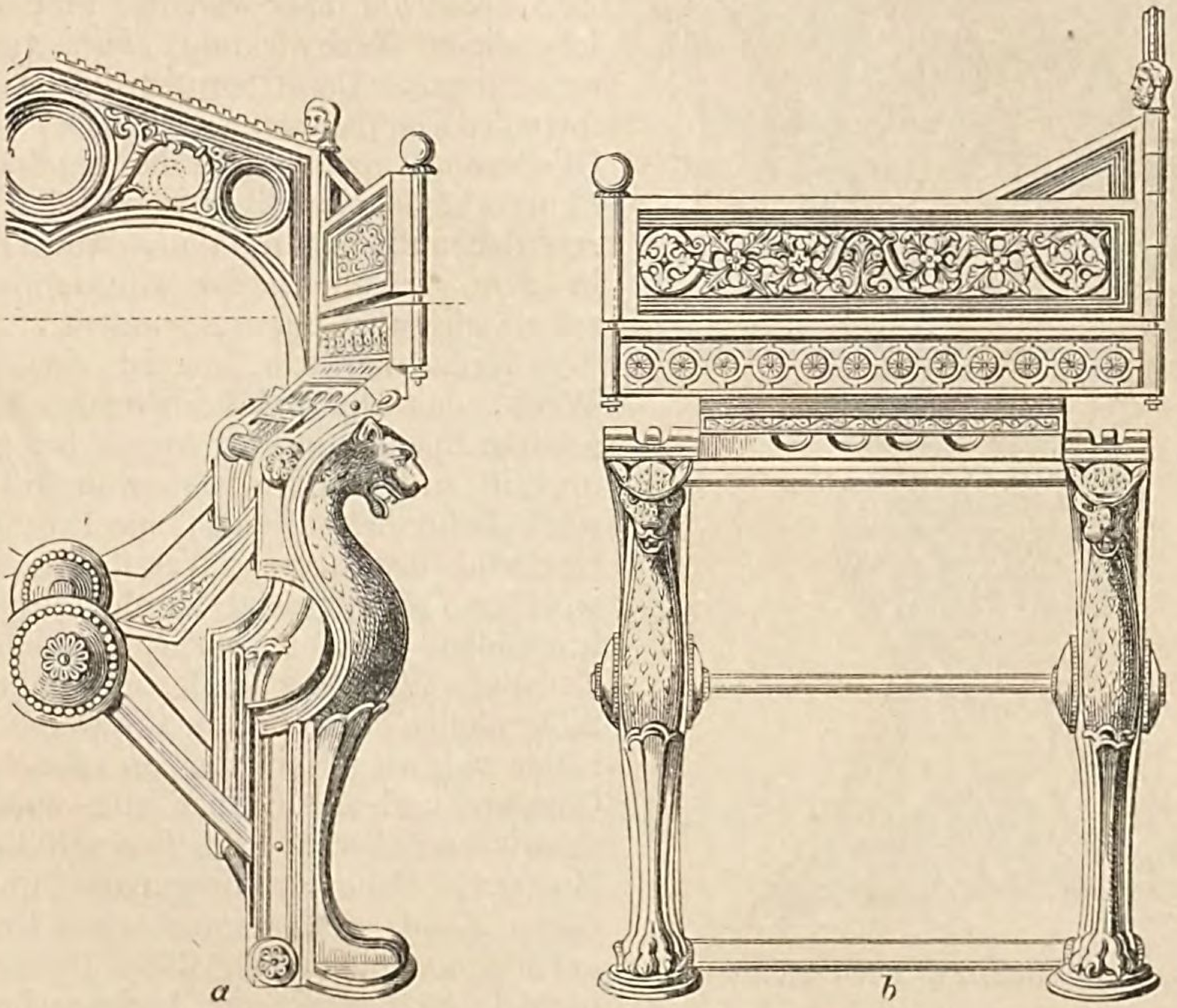


Fig. 257. Der Sessel Dagoberts. Paris.

zu Tournay gefunden wurde; der merowingische Goldschmuck von Wieuwerd, jetzt im Museum zu Leiden; der wahrscheinlich vom Burgunderkönige Sigismund herrührende Schatz von Gourdon, welcher in das Museum des Louvre gelangt ist; vorzüglich aber der prachtvolle Fund von Guerrazar bei Toledo, jetzt ebenfalls in Paris befindlich. Die Hauptstücke des letztern sind mehrere goldene Kronen, wie sie zum Aufhängen vor den Altären bestimmt waren, und von denen eine den Namen des westgothischen Königs Receswinth († 672) trägt. Diesen westlichen Funden treten neuerdings einige aus östlichen Gebieten entgegen, welche denselben dekorativen Sinn, die linearen Spiele, die Schlangen und Vogelköpfe zeigen und damit die Anwendung von farbigen Glasflüssen und edlen Steinen verbinden. So der auf der Puszta Bakod entdeckte, jetzt im Museum zu Pest befindliche Schmuck, sowie der früher zu Petreosa in der Wallachei ausgegrabene, der ins Museum von Bukarest gelangt ist.

Dass es nicht an einheimischen Goldarbeitern fehlte, solche Prachtwerke zu schaffen, erhellt aus der Geschichte des heiligen *Eligius,* der im 7. Jahrhundert den Königen Chlotar und Dagobert durch seine Kunst diente und sich durch seine Tugenden nicht bloss zum Bischof, sondern gar zum Heiligen aufschwang. Da er einen goldnen Sessel für den erstgenannten König gearbeitet hatte, so ist man auf die freilich sonst nicht begründete Vermuthung gekommen, der im Louvre aufbewahrte, aus der Abtei von S. Denis stammende und durch eine alte Ueberlieferung als »Sessel Dagoberts« bezeichnete Stuhl sei vom h. Eligius gearbeitet. Wie dem auch sein mag, jedenfalls ist dieses ausgezeichnete Bronzewerk (Fig. 257) ein Beweis von der Kunstfertigkeit jener Zeit, zugleich aber von der immer noch lebendigen Nachwirkung klassischer Anschauungen. Denn sowohl die Gesammtform des Klappstuhls, wie die edle plastische Gliederung, namentlich die schönen als Pantherköpfe charakterisirten Füsse gehören der antiken Tradition, während nur in dem Ornament der Rücklehnen ein selbständiger Formensinn auftritt.



Fig. 258. Tassilokelch. Kremsmünster.

Noch merkwürdiger ist ein anderes Werk, das die Metallarbeit der karolingischen Epoche uns vor Augen bringt: der im Stift zu Kremsmünster in Oberösterreich befindliche Kelch, inschriftlich als Geschenk des Herzogs Tassilo bezeichnet, welcher 788 abgesetzt wurde, diese Stiftung also jedenfalls vorher gemacht hat. Es ist ein Werk aus Kupfer mit eingelegten Silberniellen, welche am Fusse die Brustbilder von vier Heiligen, am oberen Theil Christus und die Evangelisten darstellen, dazwischen aber alle Flächen mit linearen Mustern, Bandverschlingungen und am obern Rande mit phantastischen Drachengebilden ausfüllen. (Fig. 258). Dieser ornamentale Styl sowie die barbarische Rohheit der Figuren weist auf die Hand eines einheimischen Künstlers, der unter dem Einflusse der damals in Süddeutschland wirkenden irischen Mönche und ihrer Kunstrichtung stand. Maassvoller und mehr von der antiken Ueberlieferung getragen war der lombardische Meister, welcher etwas später die schon oben erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand ausführte; aber in den ornamentalen Umrahmungen wendet auch er die germanischen Band- und Flechtornamente mit Vorliebe an. Ein neuer Beweis, wie die antike Tradition und die germanische Sinnesrichtung damals im Kampfe mit einander lagen, ohne noch die künstlerische Ausgleichung gefunden zu haben.

Ueberblicken wir die altchristliche Kunst in ihrer gesammten Erscheinung, so lässt sich nicht verkennen, dass sie anfangs von frischer Begeisterung getragen einen kräftigen Anlauf nimmt, grosse Grundformen neu hervorbringt, einen Kreis idealer Gestalten schafft, dann aber bald kraftlos wird, im Wollen und Können

nachlässt und endlich theils in verknöcherten Schematismus, theils in rohe Verwilderung ausmündet. Diese Erscheinung mag uns unerfreulich dünken, — nothwendig und heilsam war sie doch. Die Völker des antiken Kulturkreises hatten sich erschöpft und vermochten, selbst unter dem Anhauch einer neuen religiösen Anschauung, unmöglich ein frisches Leben von Grund aus zu gestalten. Sie waren aber doch fähig, eine dem Kultus entsprechende Kirchenform und eine Summe bildnerischer Gestalten noch für alle Zukunft als mächtige Typen hinzustellen, und dass sie mit den Mitteln der antiken Kunst dies vermochten, ist vielleicht der schlagendste Beweis für die unerschöpfliche Lebenskraft derselben. Hierin lag aber auch die Schranke ihres Schaffens. Die germanischen Völker waren noch zu wenig entwickelt, um ein entscheidendes Gewicht in die Wagschale der Kunstentfaltung werfen zu können. Verfielen sie doch selbst im staatlichen Leben noch immer den Reminiscenzen römischer Zeit, wie schon die Erneuerung des Cäsarenreiches durch Karl den Grossen beweist. Um wie viel mehr mussten sie in der Kunst dem Uebergewicht der antiken Tradition in altchristlicher Fassung und Umbildung erliegen! Und selbst wo wir schon ein erstes Regen des germanischen Kunstgeistes bemerkten, war er noch zu wenig geschult, zu phantastisch regellos, um sich schon zu edel und klar durchgebildeten Schöpfungen zu erheben. Andere Zeiten mussten kommen, wo die Uebermacht antiker Bildung nicht mehr so allgemein das Leben beherrschte, wo das Selbstgefühl der germanischen Stämme sich in neuen staatlichen Gestaltungen ausgeprägt hatte, um auch dem geistigen Bedürfniss einer selbständigen Kunstweise genügen zu können. Für diese Folgezeit die grossen Grundzüge festgestellt zu haben, aus welchen ein unendlich reiches, vielgestaltiges Schaffen sich entfalten konnte, ist das bedeutsame Verdienst der altchristlichen Kunst.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des Islam.

1. Charakter und Kunstgeist der Araber.

Dem Orient sollte der Monotheismus in einer andern Gestalt, als die des Christenthums war, vermittelt werden. Zwar hatte auch der Osten sich nicht ganz der christlichen Lehre verschlossen, allein vielfache Streitigkeiten und Heresien hatten die Form derselben bald entstellt. So blieb es denn Mohamed vorbehalten, den Glauben an den einzigen Gott unter den Völkern des Ostens zu verbreiten. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von Alters her der Glaube Abrahams geherrscht, und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein roher Götzendienst, daneben die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne war allgemein eingedrungen, und selbst an Bekennern der mosaischen und der christlichen Lehre fehlte es nicht. Wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele, meist feindselige Stämme gespalten,

die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohamed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Ueberzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Der Geist seines Volkes wurde daher nicht in die Ferne zur Meerfahrt getrieben, sondern dem schweifenden Nomadenleben zugeführt. In der unabsehbaren Oede der Wüste, unter dem glänzenden wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Ueberschwänglichkeit wie zu scharf einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgrenzen, keine mannichfachen Formen des Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Beschränkung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegrenzte, seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose, irrt flüchtig von einer Anschauung zur andern und lernt nicht die Ruhe gewinnen, welche zur festen Ausprägung bestimmter Gestalten gehört. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes, hierin der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte, und den die Araber lange vor Mohamed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten, war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Vielgötterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung unterlegen waren. Dass aber der Glaube an den Gott Abrahams in Arabien noch in vielen Gemüthern fortlebte, wenn er sich auch mannichfach mit fremdartigen Elementen, selbst mit christlichen gemischt hatte, bezeugt nur um so bestimmter das Bedürfniss nach einer monotheistischen Anschauung.

In Mohamed's Lehre erhielt diese nun eine geläuterte Gestalt, und im Wesentlichen, besonders im Glauben an eine Auferstehung und eine ewige Fortdauer eine dem Christenthum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber dem theils abstrakteren, theils sinnlicheren Leben des Orients angepasst: ersteres durch die ungetheilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnissvolle Aufnahme eines fatalistischen Prinzips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl nun dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Grossmuth jedem Moslem vorgeschrieben sind, mangelt doch der Religion des Mohamed durch jene seltsame Mischung jene höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hülfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermesslichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft, sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, dass im J. 644 beim Tode Omar's, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohamed's, das Gebiet des Islam von Tripoli bis an die Grenzen Indiens, und vom indischen Ocean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloss Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das grosse Reich der Perser, Aegypten und die Nordküste Afrika's umfasste.

Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten schwachen Anfängen des Mohamedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sicilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Theil eine grossartige eigenthümliche Kultur prächtige Denkmäler geschaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem eine verfeinerte Bildung nicht zur Seite stand. Kein Wunder daher, dass sie sich vielfach dem Einfluss der fremden Kulturformen beugten, und dass dieselben namentlich für die Kunst maassgebend wurden. Sie selbst hatten eben so wenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, dass sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten, oder dass sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu aber enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen, und ein Gesetz Mohamed's verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge als die mosaischen Tafeln dies gethan. Nicht bloss die Furcht, in den heidnischen Götzendienst zurückzufallen, veranlasste dies Verbot, sondern es war überhaupt wie der ganze bildlose Kultus ein Ausfluss der abstrakten Sinnesrichtung der Araber, sowie der Unfähigkeit ihrer maasslos schweifenden Phantasie, sich zu plastischer Auffassung zu sammeln. Diese schroffen Gegensätze im Wesen der Araber erzeugten gleiche Contraste in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Thatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab. Diese Eigenschaften machten sie vorzugsweise zur poetischen Betrachtung geneigt, und wirklich finden wir schon in der ältesten Zeit bei ihnen Wettgesänge der Dichter, die vor versammeltem Volke die Thaten und den Ruhm ihres Stammes sangen, und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Für die bildende Kunst dagegen brachte die besondere Sinnesart der Araber keine hervorragende Befähigung mit sich. Durch das Bilderverbot wurde zunächst alle künstlerische Thätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen sie sich vielfach dem Style, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an; in Indien und Aegypten lässt sich vorzüglich ein mächtiger Einfluss der grossartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Aehnlich wie ihre Religion war auch ihr Baustyl ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente. Und wie die Welt ihrer Phantasie eine rastlos bewegte, schrankenlose war, so ist auch ihre Architektur voll von Schwankungen, Willkürlichkeiten und scheinbar ohne Regel. Ihr fehlt das fest bestimmte Gepräge, das nur da sich ergeben kann, wo die Phantasie im Bunde mit der zügelnden Ueberlegung sich zu klaren Gestaltungen verdichtet. Statt dessen bietet die Baukunst der Araber ganz dieselbe Verbindung scharfer Contraste dar, welche auch ihrem geistigen Wesen anhaftet; kahle, trockene Aussenseite neben phantastisch überreich geschmücktem Innern; monotone, wüste Massen und eine zauberhaft verschlungene, glühende Ornamentik; todähnliche Starrheit und unerschöpflich reiches Leben.

2. Die Architektur des Islam.

Die Entfaltung der mohamedanischen Architektur[1] knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christenthums entsprechen. Eine geräumige Halle (Mihrab) für die Betenden mit einem besonders heiligen Raume (Kiblah), wo der Koran aufbewahrt wird, ist Haupterforderniss jeder Moschee. Daran schliesst sich ein grosser Hof mit einem Brunnen für die

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 38. 39. 40. (V.-A. Taf. 20 und 21.)

Waschungen der Pilger. Schlanke, thurmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schliesslich verbindet sich manchmal ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage. Aber aus diesen Grundzügen hat die mohamedanische Kunst keine allgemeine gültige und bestimmte Gestalt ihrer Gotteshäuser zu entwickeln vermocht. Sind nur jene wesentlichen Kultusbedürfnisse befriedigt, ist namentlich nur die Richtung der Halle des Gebetes nach dem heiligen Mekka gewahrt, so lässt die Ausbildung des Grundrisses manche Freiheit. Indess kann man doch die Anlage der Moscheen auf zwei Typen zurückführen: entweder einen weiten ungefähr quadratischen Hof, rings von Hallen umgeben, welche nach der Seite des inneren Heiligthumes eine grössere Tiefe bekommen, wie die Moschee Amru zu Alt-Kairo (Fig. 259), oder eine nach byzantinischen Mustern als centraler Kuppelbau aufgeführte Anlage, wie die Moschee zu Tabriz (Fig. 260).

Bei der künstlerischen Ausprägung dieser Grundformen macht sich zwar kein neues constructives System, wohl aber eine Reihe neuer Einzelformen geltend. Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig, nicht ernst genug, um die Architektur in constructivem Sinne bedeutend zu fördern, während gerade die Beweglichkeit

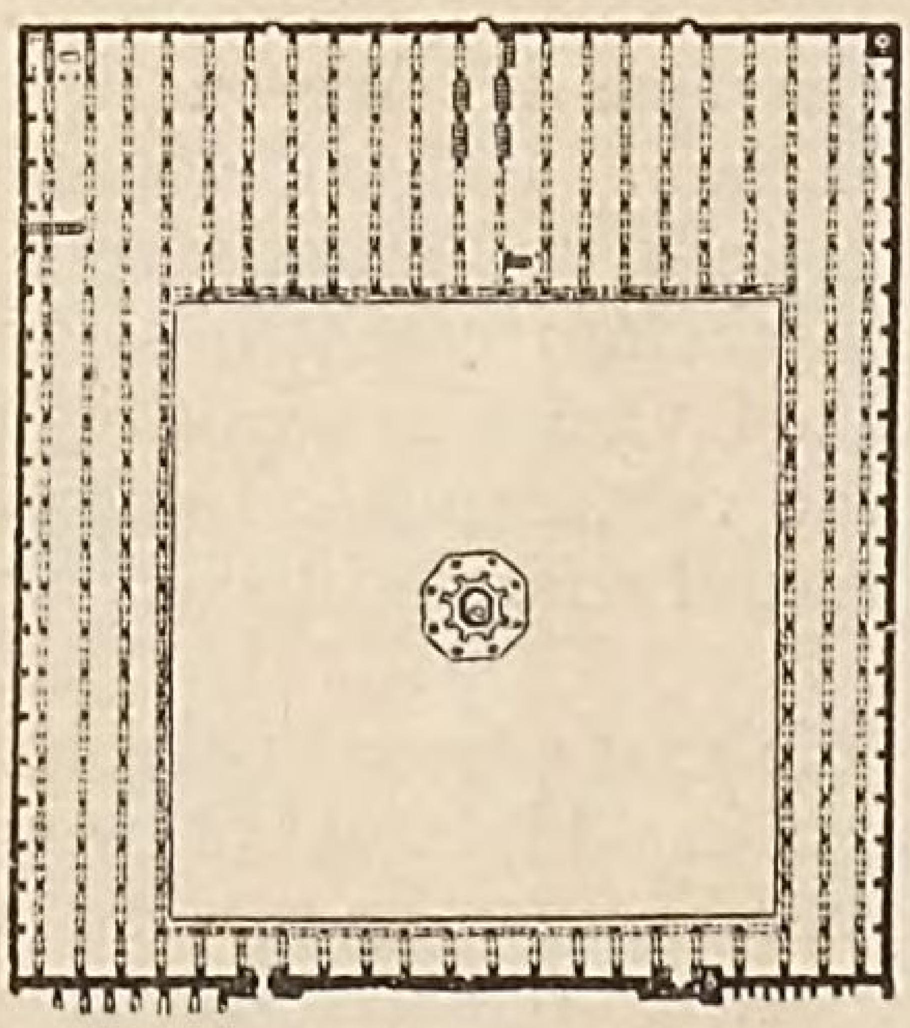


Fig. 259. Moschee Amru zu Alt-Kairo.

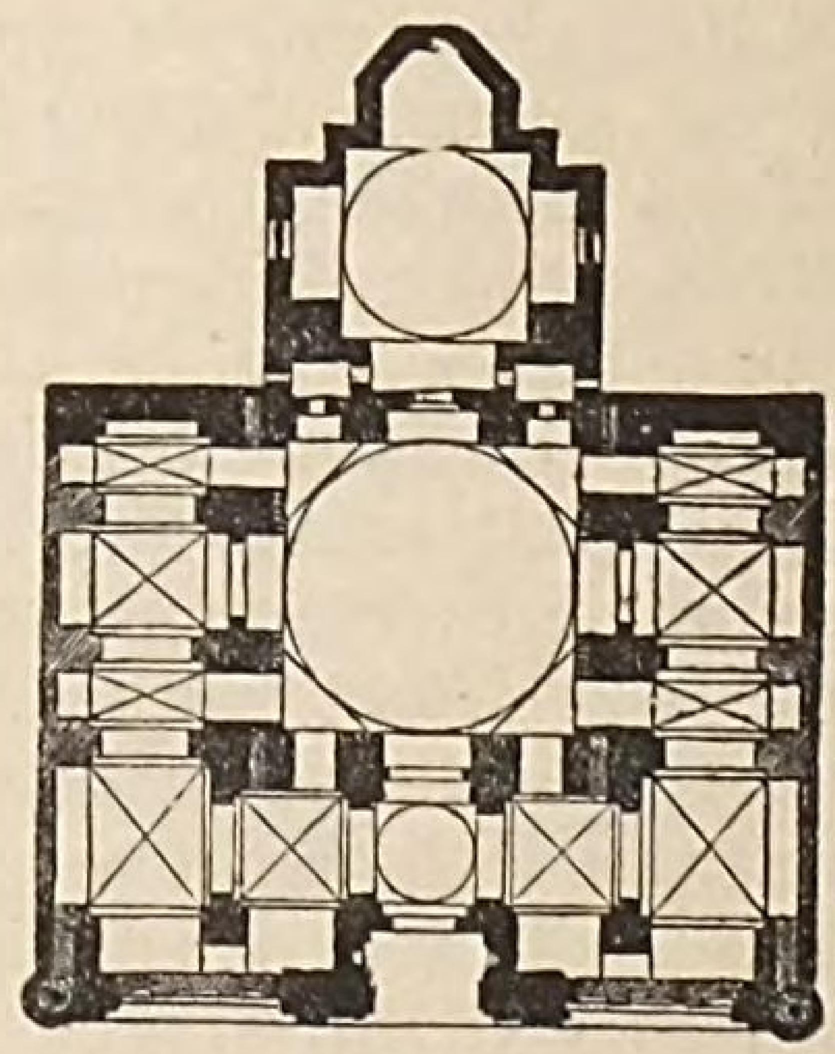


Fig. 260. Moschee zu Tabriz.

ihrer Phantasie dahin führte, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen Tradition hinzuzufügen. Bei den ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kam ein mannichfaltiger Säulen- oder Pfeilerbau zur Anwendung, dessen Verbindung jedoch nur selten im Halbkreisbogen geschieht. Dem rastlos schweifenden phantasievollen Sinn sagten complicirtere, freier bewegte Formen mehr zu, und so entstand der Spitzbogen, ein aus zwei Kreissegmenten zusammengefügter Bogen, der die Möglichkeit einer mannichfaltigern, bald steileren, bald gedrückteren Verbindung zuliess; ferner der Hufeisenbogen (Fig. 261), der aus einem über den Halbkreis hinausgehenden Segment des Kreises besteht und dadurch ebenfalls eine grössere Schlankheit und ein keck phantastisches Leben gewinnt; endlich der Kielbogen, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt, um mit auswärts geschweifter Spitze zu enden (Fig. 263). In allen diesen Formen spricht sich die Vorliebe des Orients für reich geschwungene, üppig geschwellte Linien aus.

In der Ueberdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden System der Holzdecke, oder dem byzantinischen Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Ueberwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich über dem Grabmal des Stifters. In allen diesen Fällen bleibt sie der von den Byzantinern angewendeten Construktion treu, und nur ihre äussere Form, wo sie

hervorragend sich markiren soll, erhält entweder einen stark überhöhten oder vielfach geschweiften, ausgebauchten Umriss, der übereinstimmend mit den Bogenlinien die besondere Phantastik des orientalischen Sinnes bezeugt.

Neben diesen schlichten, herkömmlichen Deckenbildungen entsteht nun aber bei den Arabern früh eine ihnen ausschliesslich angehörende Form der Wölbung, die mehr als irgend ein anderes Detail ihren Charakter ausdrückt. Sie erwächst aus einer Anzahl einzelner nischenartiger Gewölbkappen, die wie Consolen über einander vortretend sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschliessen, nicht unähnlich den Bienenzellen oder den Stalaktitengrotten (Fig. 262). Sie werden in mannichfacher Weise verwendet, vorzüglich um die Zwickel der Kuppeln auszufüllen und also einen gefälligen Uebergang von der Wand zur Wölbung, vom Quadrat zum Kreise zu bewirken; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben. Aus leichtem Material, aus Gyps und Stuck geformt, haben sie keinen höheren constructiven Werth; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist um so bedeutender. Doch lässt sich diese nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohamedanischen Bauten auffassen, und gerade hier finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Styles.

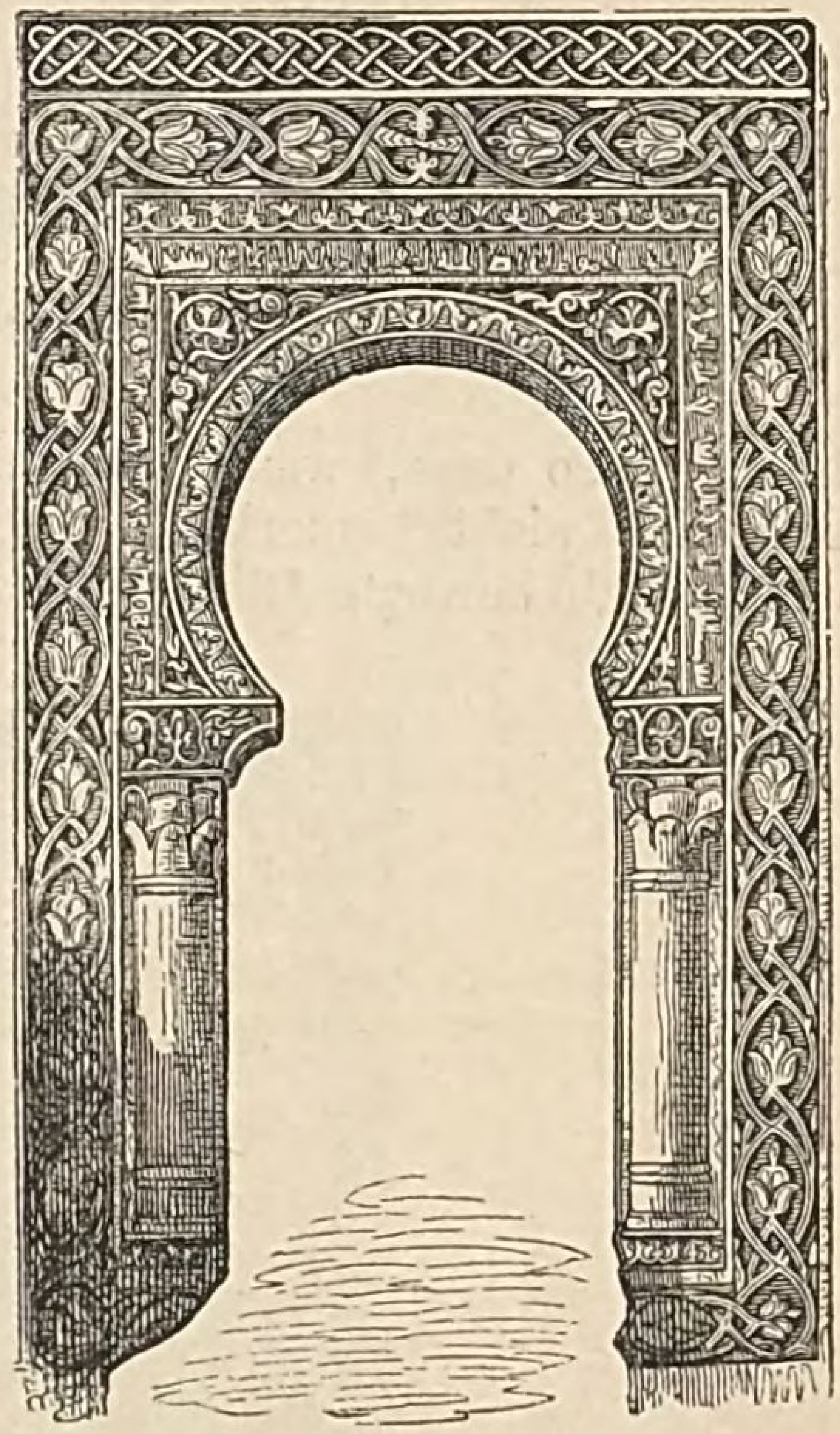


Fig. 261. Nische zu Tarragona.

Die Ornamentik der Araber schliesst sich nicht wie in der antiken Kunst der edlen Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie nimmt eine entschiedene Richtung auf die Flächendekoration. In buntem Spiele werden die Wände mit einer unerschöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so dass man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird. Zu beweglich und flüssig ist aber die Phantasie des Arabers, als dass er einzelne Gestalten der Natur, sei es aus der Thierwelt oder dem Pflanzenreich, in ihrer Besonderheit bestimmt auffassen und durchbilden sollte. Jede Einzelform dient ihm vielmehr nur als flüchtiger Anhalt und Uebergang zu einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muss, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen, welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Thierform in einer nur selten naturalistischen, fast immer vielmehr schematisirt phantastischen Behandlung mit allerlei linearen, reich verschlungenen geometrischen Figuren (Fig. 263). Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie eben sowohl wie der grübelnde combinirende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, ihre teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge gleichsam zur Beruhigung ins Bewusstsein bringend.

Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so dass

friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluss gewähren, oft auch verschlungene Bänder ein ganzes Feld abgrenzend umziehen. Besonders erhalten auch die einzelnen Bogenöffnungen rechtwinklige Umfassung von reich geschmückten Arabesken-

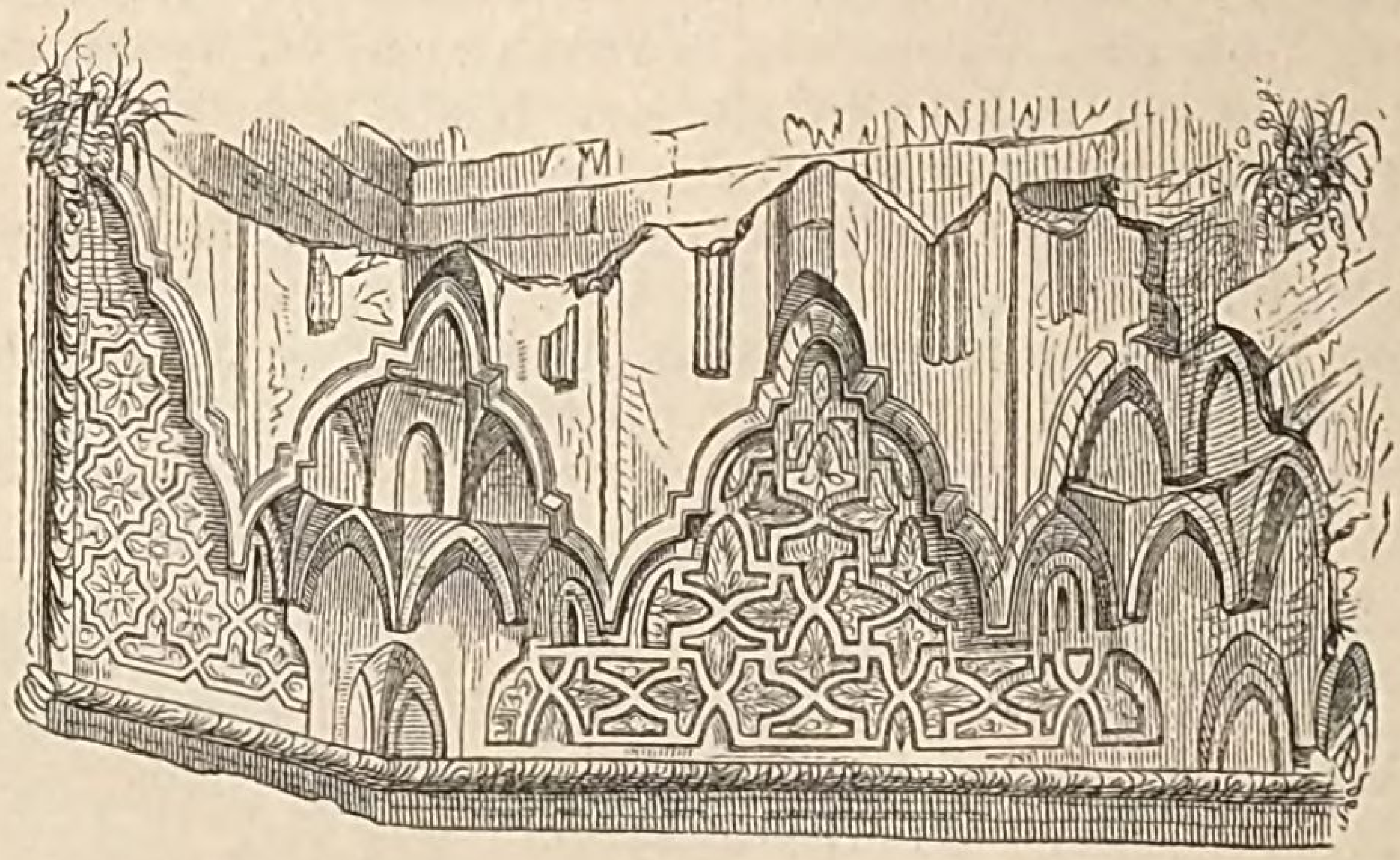


Fig. 262. Aus der Kuba bei Palermo.

bändern, so dass, wenn auch ein strengeres, aus der Construktion fliessendes Gesetz sich nicht bemerklich machen kann, doch eine Art von Organismus, eine rhythmisch bewegte Gliederung in dies heiter ornamentale Spiel Gesetz und Regel

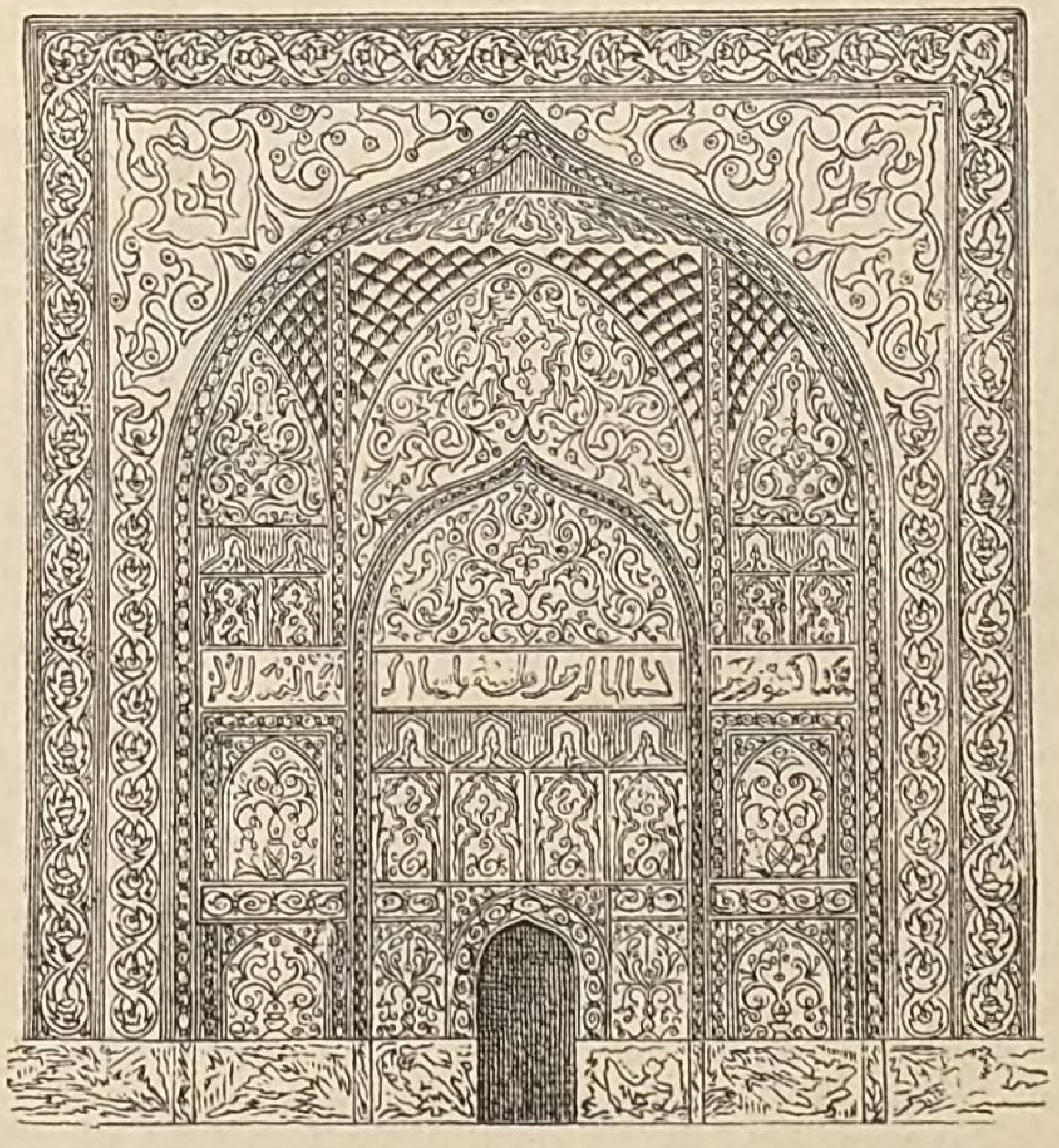


Fig. 263. Portal zu Iconium.

bringt. Alle Flächen der Wände, die Bogenlaibungen, die Säume und Umfassungen der Arkaden werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen, und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursivschrift als

Friese und Rahmen eingestreut, um sowohl das Auge zu reizen, als dem betrachtenden Sinn Anregung zu gewähren.

All dieser Reichthum aber schmückt nur das Innere; dem Aeusseren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit zugetheilt, so dass auch darin ein scharfer Contrast der Behandlungsweise vorherrscht. Dennoch versteht die Architektur des Islam, wo es nöthig ist, auch nach aussen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz und bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

3. Die Denkmäler.

a. In Aegypten und Sicilien.

Was in Arabien, Palästina und Syrien an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt das unklar Schwankende, Abhängige der noch jugendlichen Kunst. So scheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in alterthümlicher Weise errichtet; so ahmt die Moschee El Aksa auf dem Tempelberge zu Jerusalem, ursprünglich mit fünf, nachmals mit sieben Schiffen, noch überwiegend die Anlage christlicher Basiliken nach, verbindet damit jedoch einen Kuppelbau: ebenso die grosse Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus, die als Nachbildung jener zu bezeichnen ist. Als eines der bedeutendsten Werke dieser Frühzeit wird sodann die sogenannte Omarmoschee, d. h. die vom Kalifen Abdelmelek im Jahr 688 auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee zu Jerusalem betrachtet werden müssen, obwohl es nicht an Stimmen fehlt, welche dieselbe als ein byzantinisches Werk ansehen. [1] Und wenigstens byzantinische Einflüsse scheinen sich in der Anlage und Construktion zu verrathen.

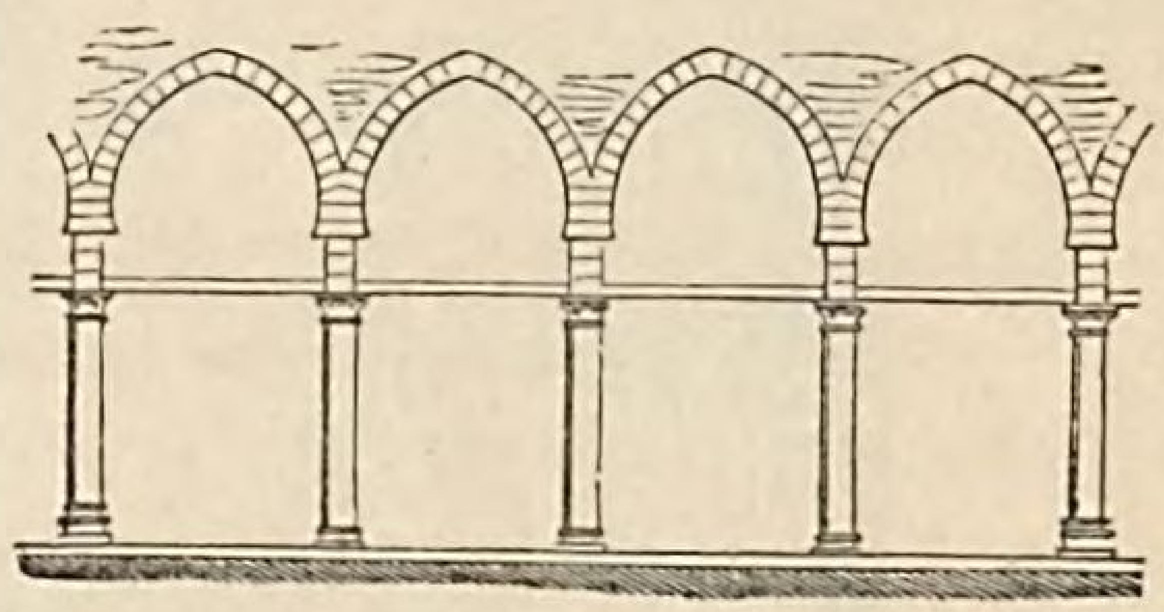


Fig. 264. Arkaden der Moschee Amru.

Um den berühmten Fels mit der „edlen Höhle" zieht sich eine Rotunde von 66 Fuss Durchmesser, deren (spätere) Holzkuppel sammt den Oberwänden von zwölf korinthischen Säulen und vier zwischen sie gestellten Pfeilern gestützt wird. Ein breiter achteckiger Umgang, durch eine im Oktogon aufgeführte, auf acht Pfeilern und sechzehn Säulen ruhende Mauer in zwei Schiffe getheilt, umgibt den inneren Bau. Diese äussere Stützenreihe, deren Säulen den Kämpferaufsatz zeigen und durch Architrave, darüber noch durch entlastende Rundbögen mit den Pfeilern verbunden werden, verräth den ausgesprochen byzantinischen Styl. Eine prachtvolle musivische Ausstattung, zum Theil noch aus der Zeit der Gründung, schmückt das Innere.

In Aegypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen, klar ausgeprägten System und zu imposanter Durchbildung. [2] Angesichts des tiefsinnigen Ernstes und der Gediegenheit der uralten Pharaonenbauten, erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Grossartigkeit. Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus, und die klare bestimmte Form des Spitzbogens tritt hier zum ersten Mal in die Erscheinung.

[1] Die Bauten Constantins am h. Grabe, von *F. W. Unger*. Göttingen 1863. Vgl. dagegen: Neue archit. Studien etc. in Palästina, von Prof. *Sepp*. Würzburg 1867. Endlich *Fr. Adler*, der Felsendom, der jenen Forschern gegenüber den arabischen Ursprung des Baues vertheidigt.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 39. — Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monumens de Kaire. — *Girault de Prangey*, monumens arabes d'Egypte etc.

Eine Menge prächtiger Denkmale erhebt sich und macht die neue Residenz des Landes, Kairo, zu einer der glänzendsten des neuen Reiches. Ein kleines Monument, der sogenannte Nilmesser auf einer Insel bei Alt-Kairo, ist dadurch von Bedeutung, dass seine Wandnischen zum ersten Mal nachweislich die Form des Spitzbogens zeigen, unbedingt eins der frühesten Denkmale desselben, mag er nun vom ersten Bau, aus dem Jahr 719, oder von der Herstellung des Jahres 821 herrühren.

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes im Jahre 643 gegründete und in der Folgezeit bedeutend erweiterte Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 245 Fuss lang sind, und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (Fig. 259), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämmtlich von

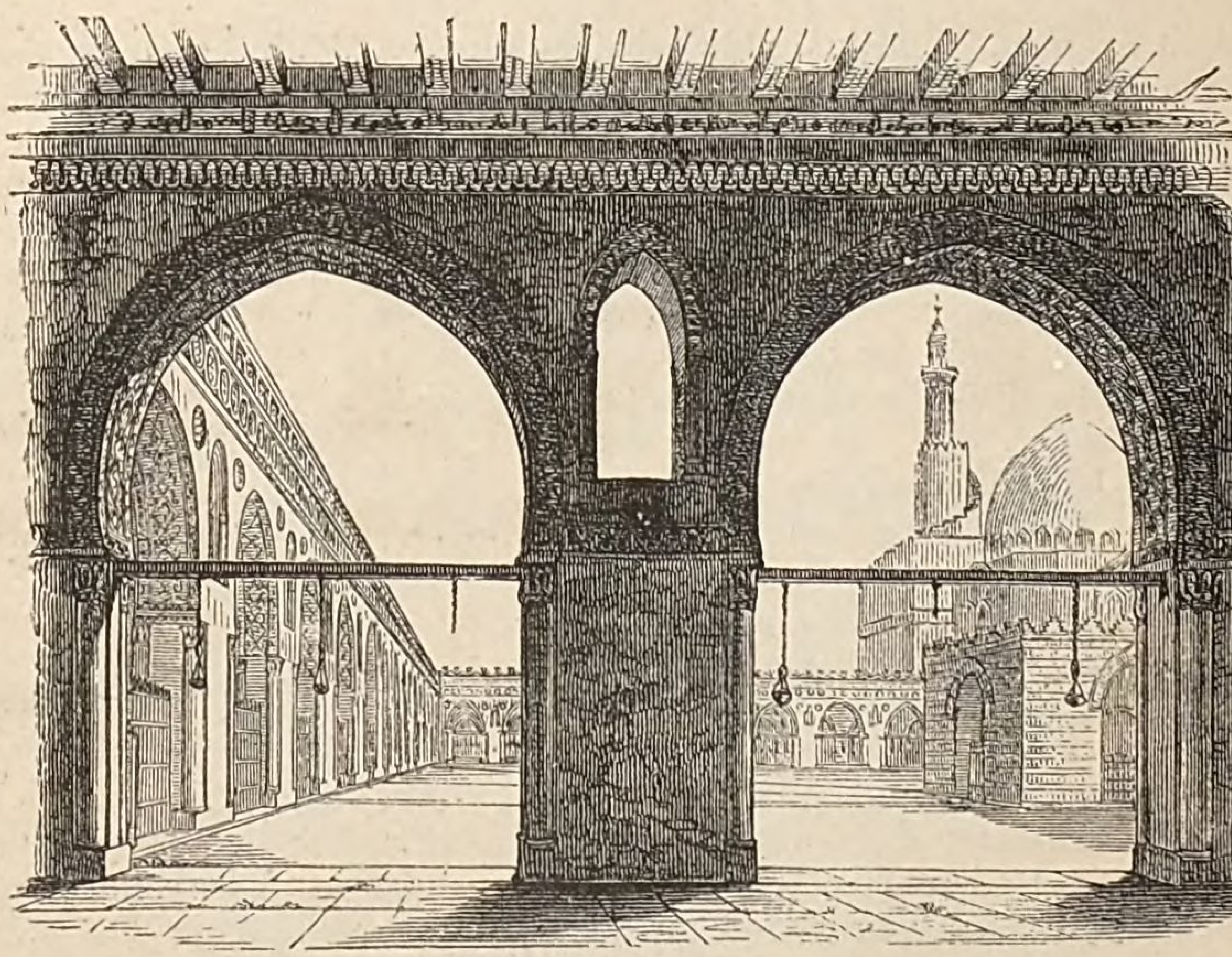


Fig. 265. Aus der Moschee Ibn Tulun.

antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine grössere Höhe zu erreichen, sind den Kapitälen hohe Mauerwürfel aufgesetzt, über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen (Fig. 264). Die Standfähigkeit der Säulen wird durch eingespannte hölzerne Streben gesichert. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Ibn Tulun vom Jahr 885 eine höhere Bedeutung, da hier durch die Ausbildung eines mächtigen Pfeilerbaues mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und mit reicher Ornamentation der Bogenflächen die volle monumentale Ausprägung einer neuen architektonischen Form bemerkbar wird. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Fig. 265 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt, und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern, den in mehreren Absätzen aufsteigenden Minaret sammt der von aussen emporführenden Treppe, und die ernste monumentale Form der Kuppel veranschaulicht.

Aus dem 11. Jahrhundert rühren sodann die prachtvollen Mausoleen der Khalifen bei Kairo, stattliche Kuppelbauten von strenger Anlage auf quadratischer Grundform. Ein zierlicher Zinnenkranz schliesst die viereckige Mauer ab, von welcher in phantastisch bewegten Formen der Uebergang zu der stark überhöhten runden Kuppel gewonnen wird. Eine hohe Portalnische, mit Stalaktitengewölben reich geschmückt, bezeichnet den Eingang. Als Werke der späteren Epoche nennen wir die Moschee Barkauk vom Jahr 1149, deren Arkaden mit Kuppeln überwölbt sind; ferner die überaus prachtvolle Moschee Hassan aus dem 14. Jahrhundert, endlich aus dem 15. die Moschee El Moyed, deren Hallen wieder auf Säulen ruhen und deren Decken und Wände glänzende Ausstattung zeigen.

Nach Sicilien[1] drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüthe in fortwährender Steigerung sich beinahe drei Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, sind nicht einmal mit Gewissheit auf die Zeit der arabischen Herrschaft zurückzuführen, obschon sie ihrem Charakter nach derselben angehören. Der bedeutendste Rest dieser Art ist ein bei Palermo gelegenes Lustschloss, die Zisa. Trotz moderner Umgestaltung lässt sich in der Anordnung des Grundrisses (Fig. 266) und in dem Gesammtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 88 Fuss hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der 112 Fuss langen Façade öffnet sich dagegen ein hohes, mit Doppelsäulchen eingefasstes Portal. Es führt in ein corridorartiges Vestibül und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese, reiches Täfelwerk der Wände und die in den Ecken und in der Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Ueppigkeit einer paradiesisch gesegneten Landschaft zu köstlicher Anmuth steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloss der Kuba, von dessen Details wir unter Fig. 262 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach datirt es jedoch erst aus der normannischen Zeit, und wurde von König Wilhelm II. erbaut.

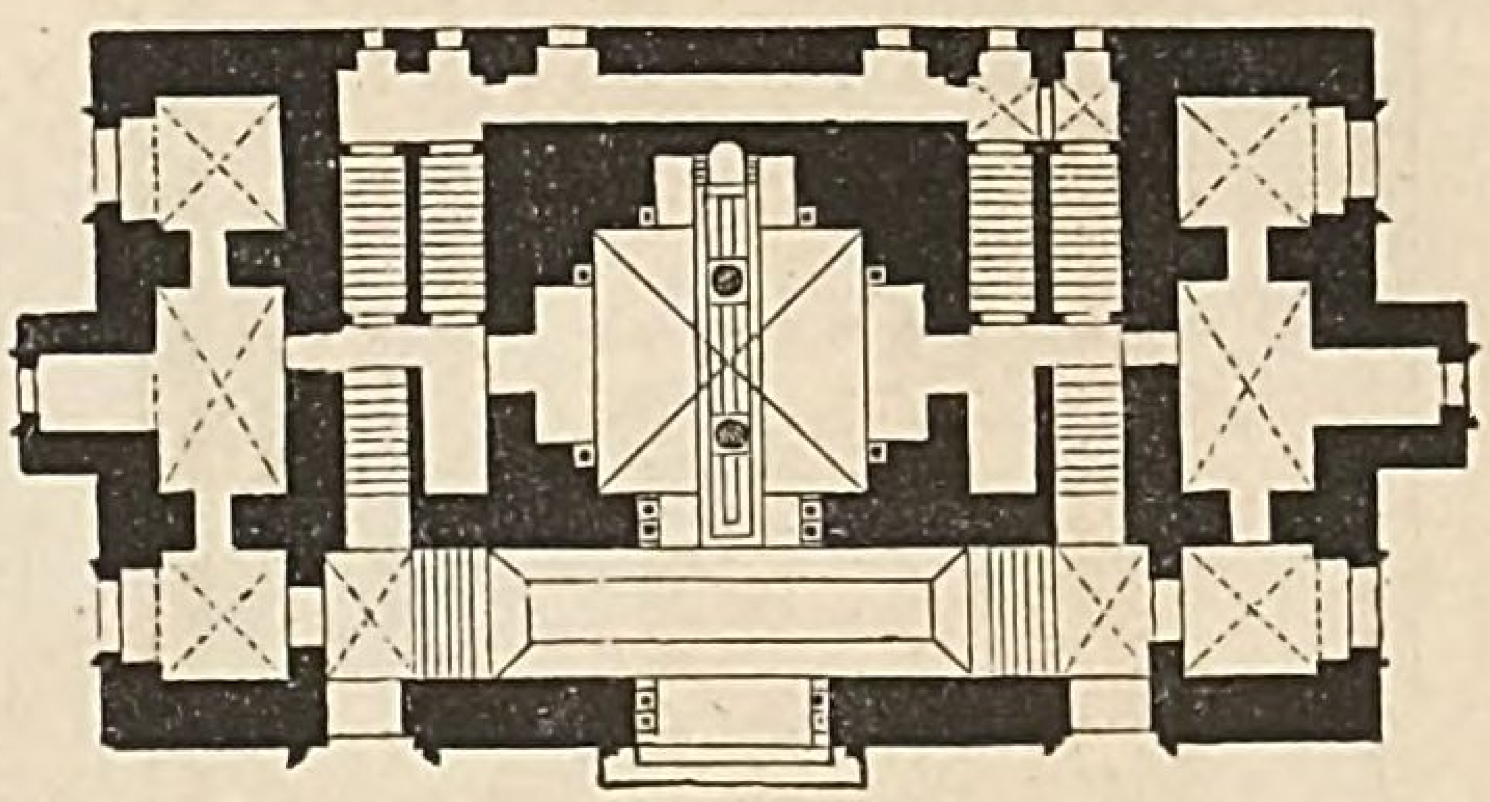


Fig. 266. Grundriss der Zisa.

b. In Spanien.

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüthe, eine so consequente Entwicklung erfahren, wie auf der pyrenäischen Halbinsel.[2] Schon

[1] *Gally Knight*, Saracenic and norman remains in Sicily. — *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

[2] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 38 (V.-A. Taf. 20). — *Girault de Prangey*, essai sur l'architecture des Arabes en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris 1841. — *Al. de Laborde*, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 4 Vols. — *Villa Amil*, España artistica y monumental. 2 Vols. Paris. — *Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, herausgeg. von *Fr. Kugler*, Stuttgart 1858. — Einiges auch in den Monumentos arquitectónicos di España. Fol.

im Beginn des 8. Jahrhunderts geschah die Eroberung des Landes, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mauren blieb, die dort unter Abderrhaman ein selbständiges Reich gegründet hatten. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verlieh dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abenländischem Geiste und dadurch zugleich eine consequentere Stufenreihe von Entwicklungsphasen, als die arabische Kunst anderwärts zu durchlaufen vermochte. Es ist ein edler, liebenswürdiger, hochherziger Geist, der die Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien bezeichnet, und der in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und Kunst seine Verklärung fand. Die Architektur nahm in reger Weise Theil an diesen glänzenden Vorzügen.

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahre 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens Cordova eine prachtvolle Moschee, die den berühmten Heiligthümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte (Fig. 267). Sie bestand aus einer elf Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der ganzen Länge misst. Im 10. Jahrhundert wurden noch acht Schiffe hinzugefügt, so dass die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfasst und der Grundplan des Gebäudes 560 Fuss Länge, bei 400 Fuss Breite misst. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe der etwa 20 Fuss breiten Schiffe nur gegen 30 Fuss, und auch diese Höhe ist nur durch eine äusserst sinnreiche und künstliche Construktion ermöglicht worden. Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 10 Fuss lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbögen, führte aber zugleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitäle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die darauf ruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente. Auf diese geschickte Weise festigte man die Säulenreihen untereinander, ohne hölzerne Streben zu bedürfen, und erreichte für das Gebäude eine bedeutendere Höhe.

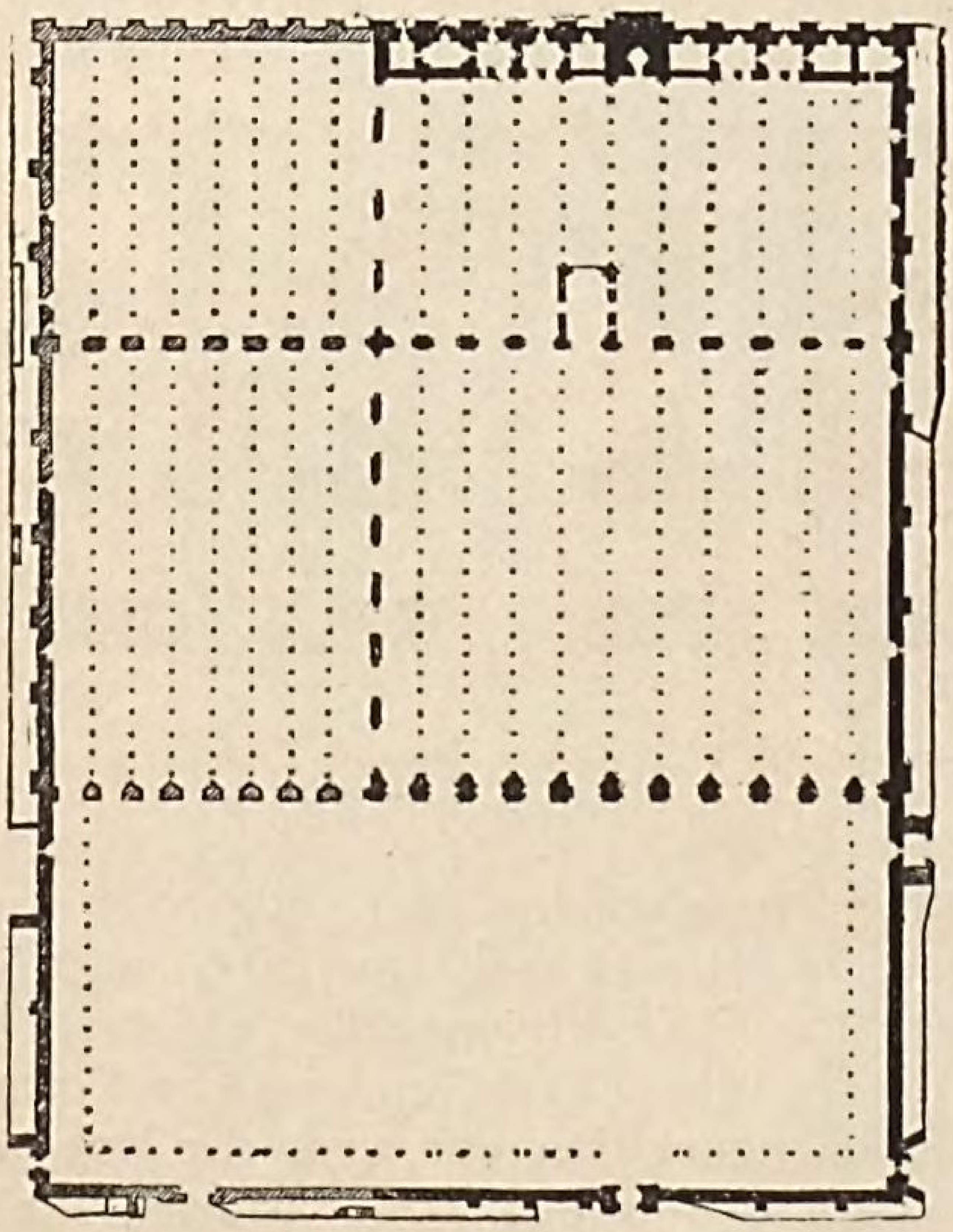


Fig. 267. Grundriss der Moschee zu Cordova.

Reicher noch gestalten sich die Formen dieser Construktion in dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der sogenannten Kapelle „Villa Viciosa“. Hier verschlingen sich die Bögen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreistheilen zackenartig zusammengesetzt, die abwechselnd aus weissen Hausteinen und rothen Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich die kleine achteckige Kiblah, deren Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift (vgl. Fig. 268) und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Diese prachtvoller ausgeführten Theile gehören einer späteren Bauperiode, dem 10.

und 11. Jahrhundert an; dennoch zeigen ihre Details noch entschieden byzantinischen Einfluss, wie auch die Säulen des ganzen ausgedehnten Baues theils antik, theils in byzantinischer Formbehandlung der Antike nachgebildet sind. Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt zur christlichen Kathedrale umgewandelt wurde und dabei manche Umgestaltung erfahren musste, ist doch der ursprüngliche Eindruck im Wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen zauberhaft malerischen, phantastisch üppigen Reiz empfängt. Dagegen ist das Aeussere auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von Sevilla an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Theilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die sogenannte Giralda, der ehemalige Minaret der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten (Fig. 269). Abweichend von der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich

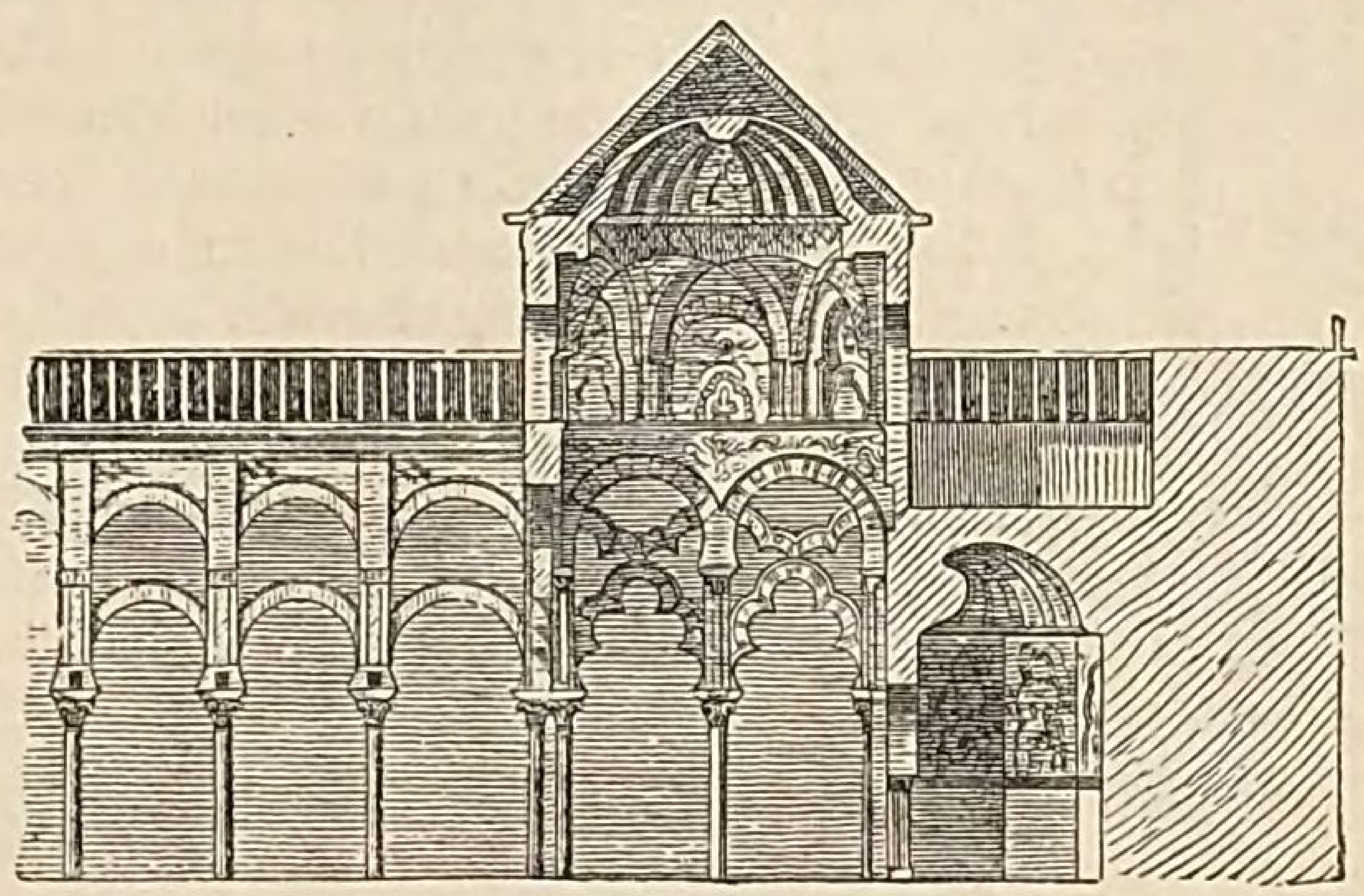


Fig. 268. Durchschnitt aus der Moschee zu Cordova.

den Minarets eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und erreicht bei 43 Fuss Breite im Quadrat eine Höhe von 174 Fuss, welche durch moderne Bekrönung bis auf 260 Fuss sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert, deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Ornamentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungen aufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen getheilt, mit Hufeisenbögen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.

Seinen Höhenpunkt erreichte der maurische Styl jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlussepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen.[1] Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegrenztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien der Geist ihrer Kultur noch einmal kurz vor dem Verlöschen zu strahlendem Glanze aufzuflammen. Die gewaltige Veste der Alhambra auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada thürmte sich seit etwa 1250 empor, und der von derselben

[1] *Goury* and *Owen Jones*, plans, elevations etc. of the Alhambra. 3 Vols. Fol. London 1842. — *Gir. de Prangey*, souvenirs de Grénade et de l'Alhambra. Paris.

umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde Manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte indess erst Karl V. einen grossen Theil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestyl zu setzen. Was indess erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit eines poetisch verklärten Ritterthums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Mährchens vorzuführen.

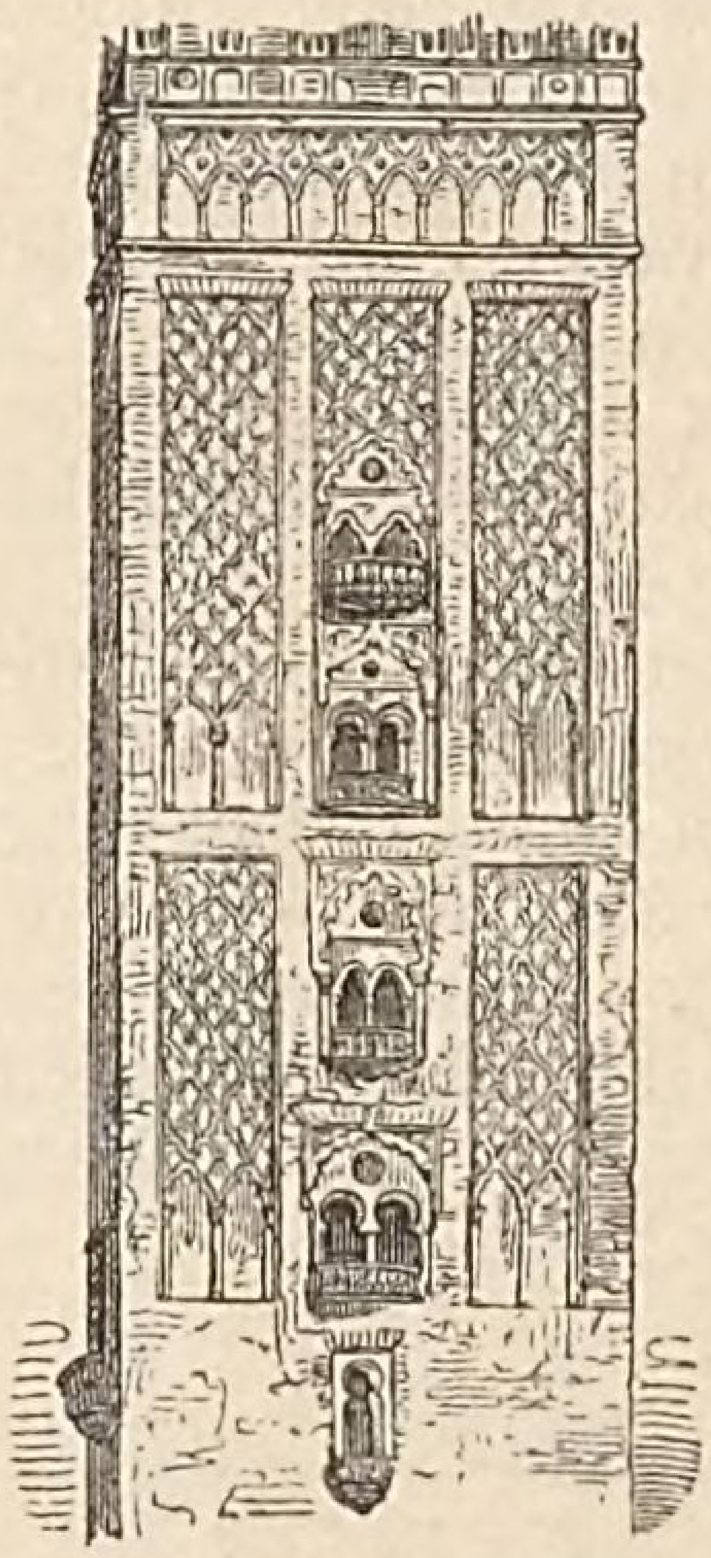


Fig. 269. Giralda zu Sevilla.

Die Anlage des Schlosses gruppirt sich, nach der Sitte der südlichen Länder und namentlich des Orients, um zwei offene Höfe, die mit Wasserbassins, Fontainen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Tritt man von der Seite des alten Haupteinganges ein, wo jetzt die (auf unsrer Abbildung Fig. 270 heller schraffirten) Theile des Palastes Karl V. angrenzen, so befindet man sich in dem 70 Fuss breiten, 126 Fuss langen Hof der Alberca, der an seinen beiden Schmalseiten von einer Säulenhalle eingefasst wird. Dem Eingange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibül und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Thurme der „Saal der Gesandten“, der ein Quadrat von 34 Fuss bildet und in den über 9 Fuss starken Mauern auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen erweitert wird. Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das bis zu 58 Fuss ansteigende Gewölbe. Diese Theile waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begrenzt, ist nur in geringem Maasse erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume.

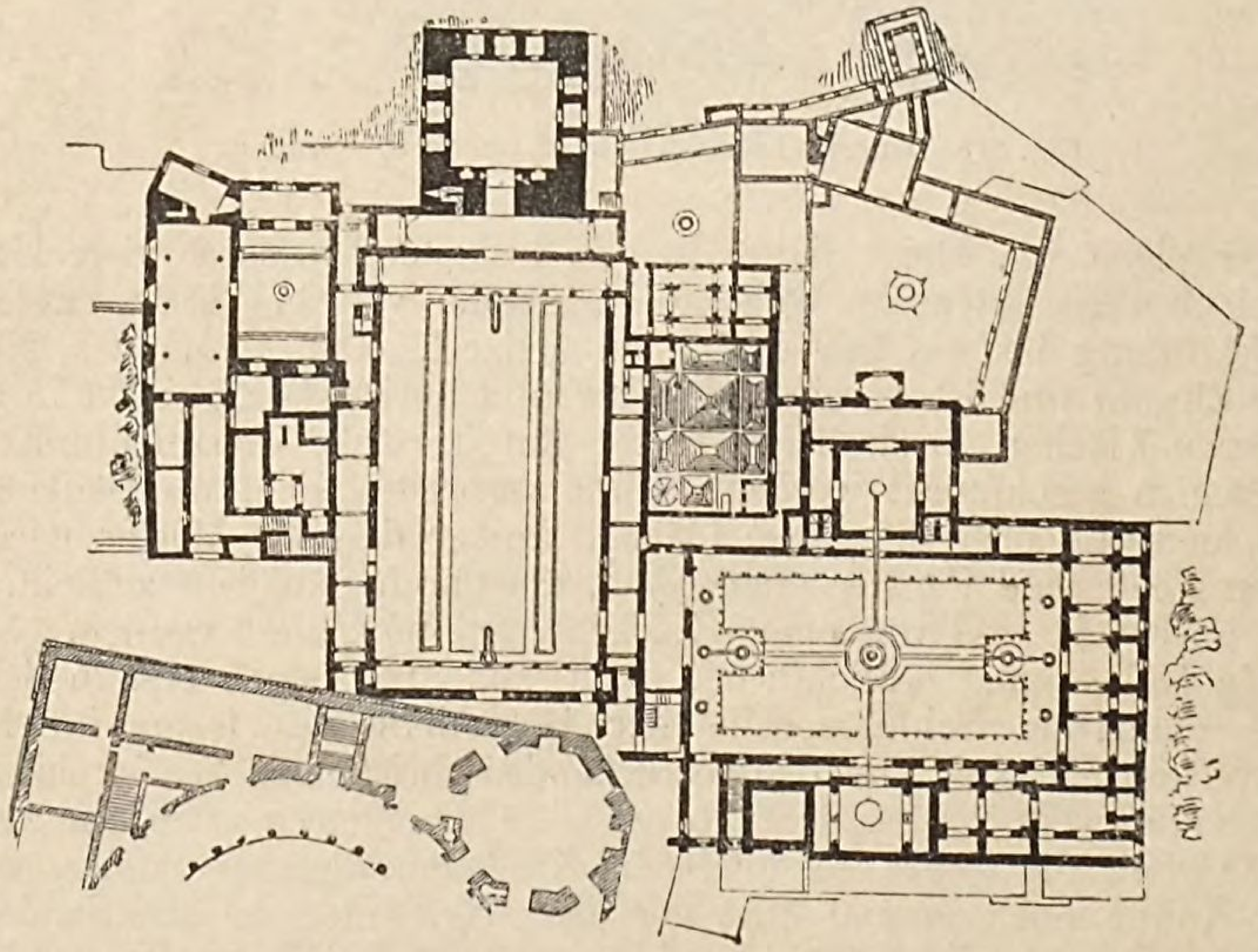


Fig. 270. Grundriss der Alhambra.

Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter offner Hof dar, etwas kleiner als der erste, 61 Fuss breit und 108 Fuss lang, aber an Reichthum, Zierlichkeit und Glanz

der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmückten Springbrunnen, namentlich in der Mitte eine mächtige Schaale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben hat. Rings umziehen Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern

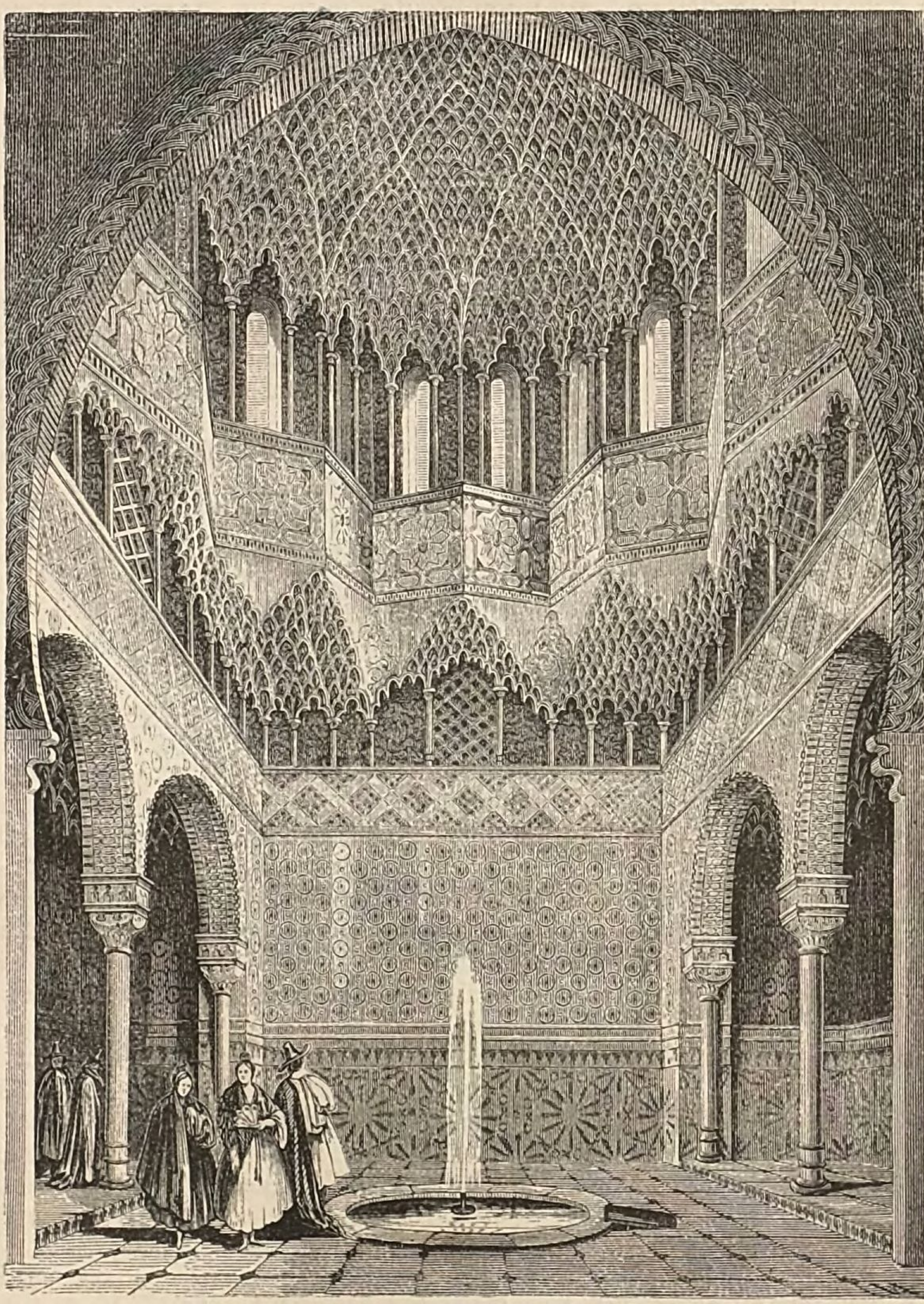


Fig. 271. Halle der Abencerragen in der Alhambra.

sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald einzeln, bald zu zweien oder gar zu dreien gruppirt, als ob jede strenge architektonische Regel dem heitern Spiel sich beugen sollte. Oestlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den

„Saal des Gerichts", während in der Mitte der Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der Saal der beiden Schwestern, von zwei grossen Marmorplatten des Fussbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschliesst, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiss vollzogenen Morde der berühmten Familie der Abencerragen erhielt (Fig. 271). Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Theile des Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente überdeckt, der Saal der Abencerragen ausserdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs Anmuthigste mit zwei anstossenden Kabineten verbunden. Ueberallhin führen Kanäle das Wasser des grossen Springbrunnens zu kleineren Fontainen, die das behaglich Wohnliche, träumerisch Poetische dieser Räume vollenden. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Alberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Die künstlerische Ausbildung dieses Grundplans athmet die höchste Leichtigkeit und Anmuth. Der Ernst des streng Organischen wird fast überall durch eine scheinbar ans Unmögliche grenzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schiessen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitäle haben diesen graziösen, schlanken Charakter. Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Theil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder Stalaktiten bedeckt wird. Nach oben schliesst eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Wo zwei Säulen mit einander verbunden sind, wie in unserem Beispiel (Fig. 272), ist der Kämpfer beiden Kapitälen gemeinsam. Wie diametral verschieden diese ganze Säulenform von allen antiken Traditionen, wie sie ganz selbständig als ein Erzeugniss des maurischen Styles in seiner Vollendung erscheint, leuchtet ein.

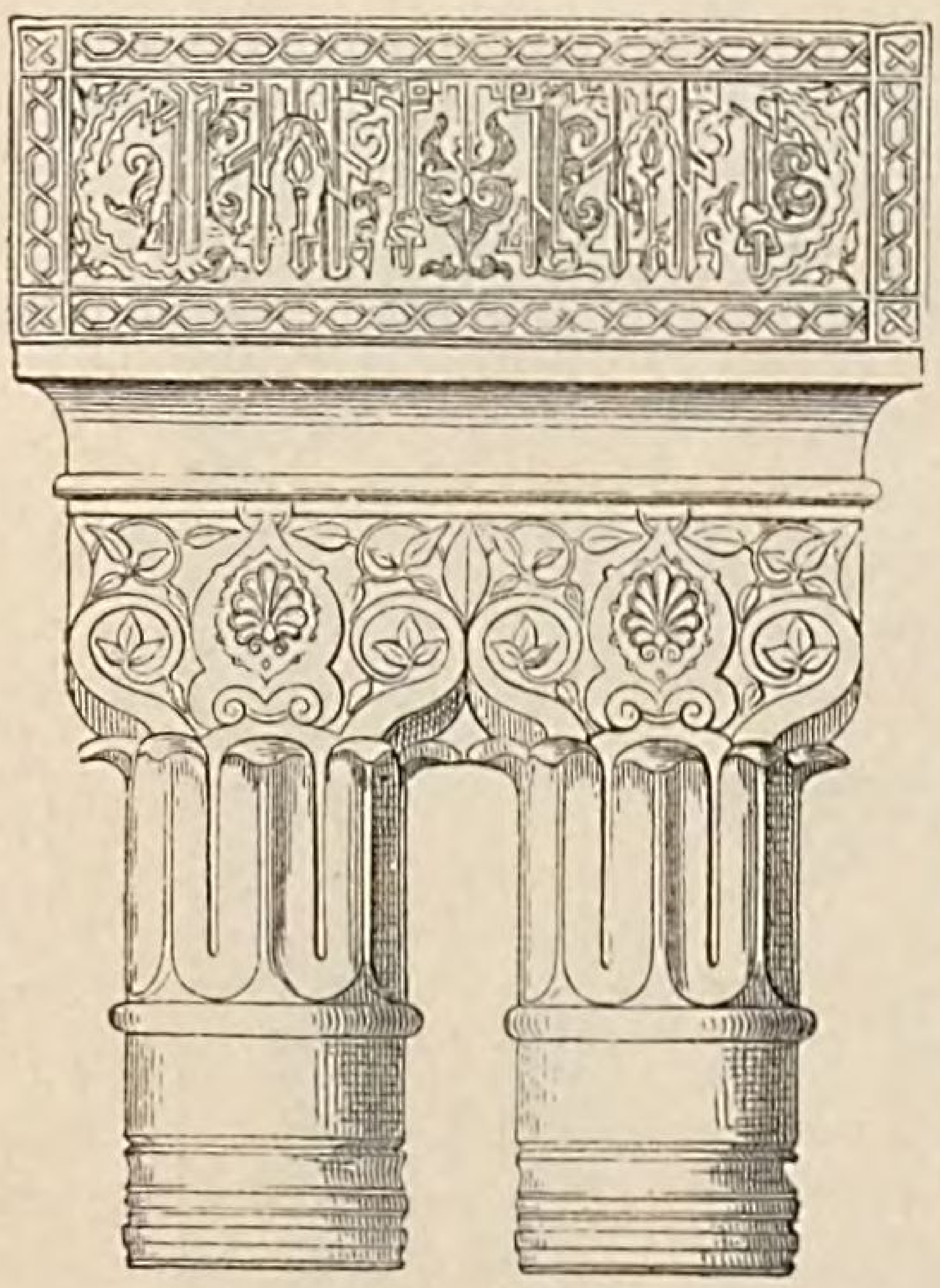


Fig. 272. Kapitäl aus der Alhambra.

Ueber den Säulen erhebt sich nun vertikal aufsteigend ein kräftiger Mauerpfeiler, der mit einem horizontalen Fries abschliesst und damit einen Rahmen bildet, in welchen der Bogen nur wie ein leichtes Füllwerk hineingespannt ist. In überhöhtem Rund- oder Hufeisenbogen erhebt er sich, an seinen Flächen und Kanten so völlig mit durchbrochenen filigranartigen Gipsornamenten, verschlungenen Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten umsäumt, dass er wie ein zartes Gewebe in herrlich schimmernder Farbenpracht dem Auge erscheint (Fig. 273).

Zu all diesen reich bewegten Formen gesellt sich nun, eins der reizvollsten dekorativen Systeme vollendend, eine Ausstattung der Wandflächen, die in solch harmonischer Pracht wohl unerreicht dasteht. Den unteren Theil bildet ein Sockel von glasirten Fliesen, bis gegen 4 Fuss hoch, in einfachen, gedämpften Farben. Die oberen Wandflächen werden durch Streifen mit goldnen Inschriften auf azurblauem Grunde abgetheilt und in einzelne Felder gefasst, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Blau und Roth strahlen.[1] „Gern überlässt man sich der

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 40 A, wo eine farbige Darstellung aus der Alhambra.

berauschenden Wirkung dieser mit Recht elfenartig genannten Räume und vergisst darüber den Mangel architektonischer Strenge. Alles athmet den heitersten Genuss eines träumerisch poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet; hier wird labender Schatten, erquickende Kühlung in phantastisch geschmückten Räumen geboten, und beim Plätschern der Brunnen, beim Spielen des Sonnenlichts durch die Muster der durchbrochenen Bogengarnituren, beim Hauche köstlicher Wohlgerüche musste wohl die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern."

Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausbildung ist das auf einem gegenüber liegenden Felsen erbaute Lustschloss Generalife, durch anmuthigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet.

Die Technik dieser Gebäude besteht in leichtem, aber mit bewundernswürdiger Sicherheit behandeltem Material: die Masse der auf den Säulen ruhenden Mauern aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bögen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt.

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus dem in der Alhambra

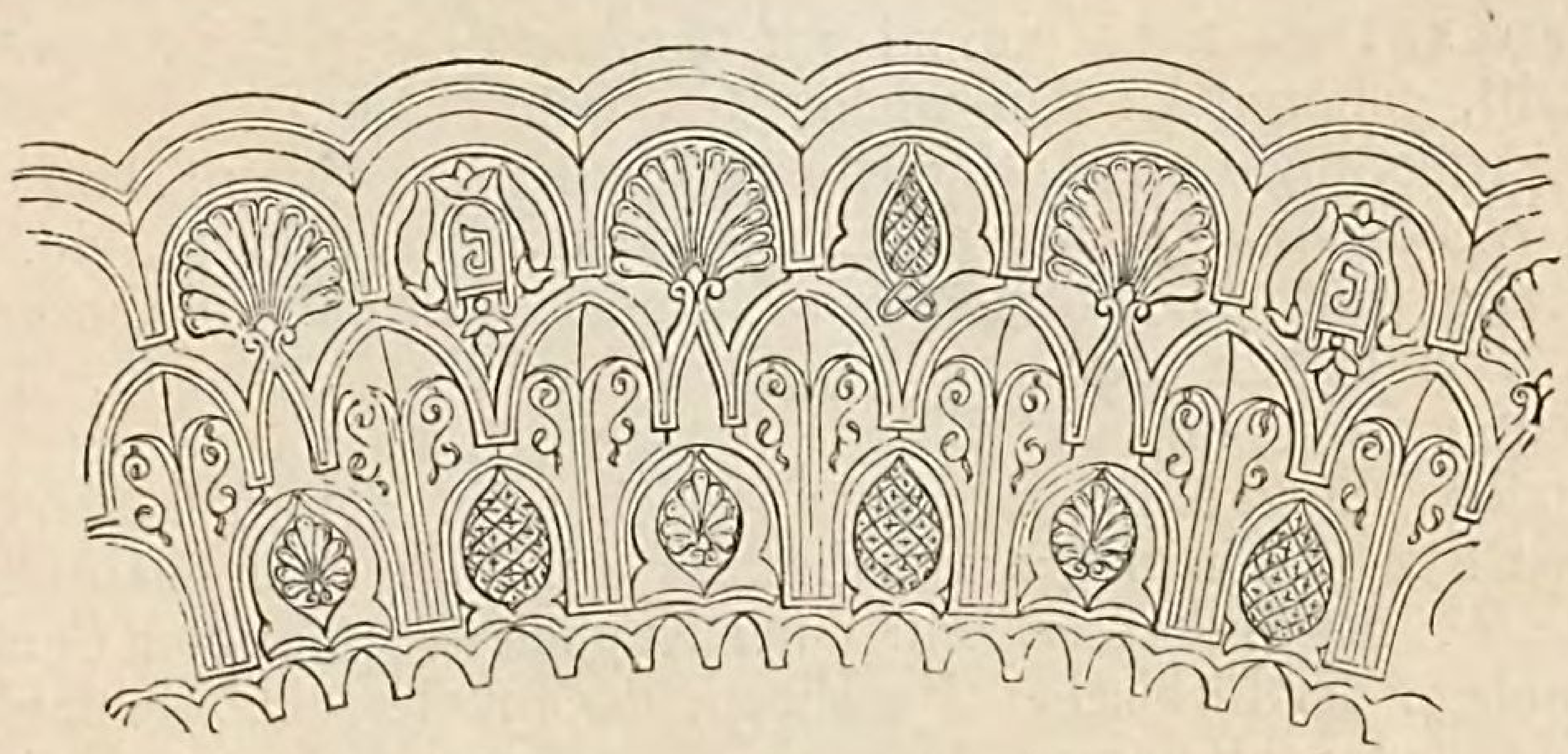


Fig. 273. Bogensaum aus der Alhambra.

mehrfach verwandten selbständig bildnerischen Schmucke hervor. Zwar sind die Löwen des Brunnens schwerfällige, ungeschlachte Beweise eines ungeübten Formensinnes (der indess in ähnlichen Aufgaben bei christlichen Monumenten derselben Zeit ganz Analoges leistete), aber wichtiger erscheinen die auf Pergament ausgeführten Gemälde an den Gewölben der Halle des Gerichts, theils würdige Gestalten maurischer Herrscher, theils Scenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannichfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmuth, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

c. In der Türkei, in Persien und Indien.

Die orientalischen Reiche wurden ebenfalls zeitig dem Islam unterworfen, doch vertreten ihre glänzendsten Denkmäler die letzte Epoche einer selbständigen mohamedanischen Kunst und bezeichnen den Schlusspunkt einer ebenso reichen als vielgestaltigen Kultur.

Eine anziehende Vorstufe bezeichnen die in Kleinasien [1] unter der Seldschukenherrschaft vom Ausgang des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Denkmäler. Sie stehen unter dem Einfluss byzantinischer, namentlich aber armenischer Bauten, von denen sie die Kuppel und das spitze Steindach derselben

[1] Vgl. *Texier*, l'Asie Mineure und dess. Verf. Descript. de l'Arménie etc.

entlehnen: auch in der sparsamen Flächengliederung bekundet sich diese Verwandtschaft. Die ornamentale Behandlung und selbst den geschweiften Kielbogen nehmen sie von den Persern auf; aber sogar einzelne Anklänge antiker Kunst wie z. B. die Victorien über den Bogenportalen, machen sich bemerklich. Als vorherrschende Bogenform tritt der Spitzbogen auf. Das Innere dieser Bauten erhält durch prachtvolle Bekleidung mit persischen Faienceplatten, das Aeussere nach dem Vorgang der späteren byzantinischen Kunst durch Anwendung verschiedenfarbiger Steinarten lebendig malerischen Reiz. Ansehnliche Ueberreste von Moscheen, gelehrten Schulen (Medresse's) u. A. m. enthält die alte Hauptstadt Iconium (Konieh); anderes sieht man in Caesarea (Kaisarieh), in Nigdeh, Erzerum u. s. w.

An diese Werke schliessen sich in der Entwicklungsreihe die durch die Herrschaft der Osmanen seit 1326 in diesen Gebieten hervorgerufenen Denkmäler, in welchen eine gediegene Quaderconstruction, mit buntfarbigem Wechsel des Materials, eine kraftvolle Belebung und Gliederung der Flächen, besonders aber eine bewusste Aufnahme des byzantinischen Centralgedankens die Grundzüge der architektonischen Anlage ausmachen. Das 14. Jahrhundert sieht die höchste Blüthe dieses Styles, die Regierung Murad's I. (1360—88) ist ihre Glanzepoche. Die grüne Moschee von Nicea (Isnik) mit ihrer byzantinisirenden Centralform, die grosse Moschee zu Brussa, die noch einmal auf die Anordnung eines gewölbten Hallenhofes zurückgreift, gehören zu den wichtigsten Denkmalen.

Mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahr 1453 trat für den Orient ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung ein.[1] Die prachtvolle Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem grossartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin eine dem Morgenlande geläufige Form war und schon in den früheren Epochen der arabischen Kunst Byzanz einen grossen Einfluss auf die mohamedanischen Moscheen gewonnen hatte. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Centralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen, denen die feine, schlanke, nadelartig zugespitzte Form der zahlreichen Minarets als pikanter Contrast gegenüber tritt. Die gewaltigsten unter den kaiserlichen Moscheen namentlich, d. h. die von den Sultanen selbst gestifteten Gotteshäuser (Djami-i-Salatin), deren man in Constantinopel allein gegen 20 zählt, sprechen diesen Centralgedanken in zwei Hauptvarianten aus: das eine Mal ist es die von der Sophienkirche stammende Anordnung einer Centralkuppel, an welche sich in der Längenaxe zwei Halbkuppeln schliessen; das andere den Centralgedanken noch schärfer ausprägende Motiv besteht aus einer von vier Halbkuppeln kreuzförmig eingeschlossenen Hauptkuppel. Letzteres tritt zuerst in der von 1463—69 durch einen byzantinischen Baumeister *Christodulos* errichteten Moschee Mahmud II. hervor. Beide Formen beherrschen abwechselnd die türkische Architektur. So findet der Grundriss der Sophienkirche Aufnahme bei der M. Bajasids II. (1497—1505) und bei der sogleich zu erwähnenden Solimanieh, während der Grundriss der Mahmudieh bei der Prinzenmoschee, einem Werke *Sinan's* von 1543—1548 sowie der gewaltigen Moschee Achmed I. (1609—14) wiederkehrt. Aller Glanz der Ausstattung vereinigt sich meistens in der musivischen Dekoration des Innern, während das Aeussere meistens vernachlässigt ist. Die mächtigen Bogenlinien der Kuppeln und die schlanken Minarets, welche meistens zu Vieren die Ecken der Moschee und des Vorhofes flankiren (nur die Achmedieh ist mit sechs Minarets ausgestattet), bilden die bezeichnenden Formen des Aussenbaues. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selim II. (1566—74) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die vor Allen prachtvolle Moschee Soliman II., zu Constantinopel,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 39. — Travels of Ali Bey. Bd. II. — *J. v. Hammer*, Constantinopolis und der Bosporus. — *F. Adler* in der D. Bauzeitung 1874. No. 17 ff.

vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppirten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeister *Sinan* ausgeführt.

Persien[1] erlebte unter der Herrschaft des Islam, dem es seit den Tagen Osmans schon unterworfen war, eine lang andauernde Epoche hoher geistiger und materieller Kultur. Wissenschaft und Dichtkunst blühten an den Höfen der Statthalter der Khalifen, die sich bald losrissen und eigne Dynastieen gründeten. Aber erst aus den späteren Epochen, seit Timur gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Land eroberte, sind bedeutendere Denkmale vorhanden, die eine glanzvolle Entwicklung der orientalischen Kunst bekunden. Einen entscheidenden Einfluss gewann die osmanische Architektur auf die persische, seit sie durch Eroberung Constan-

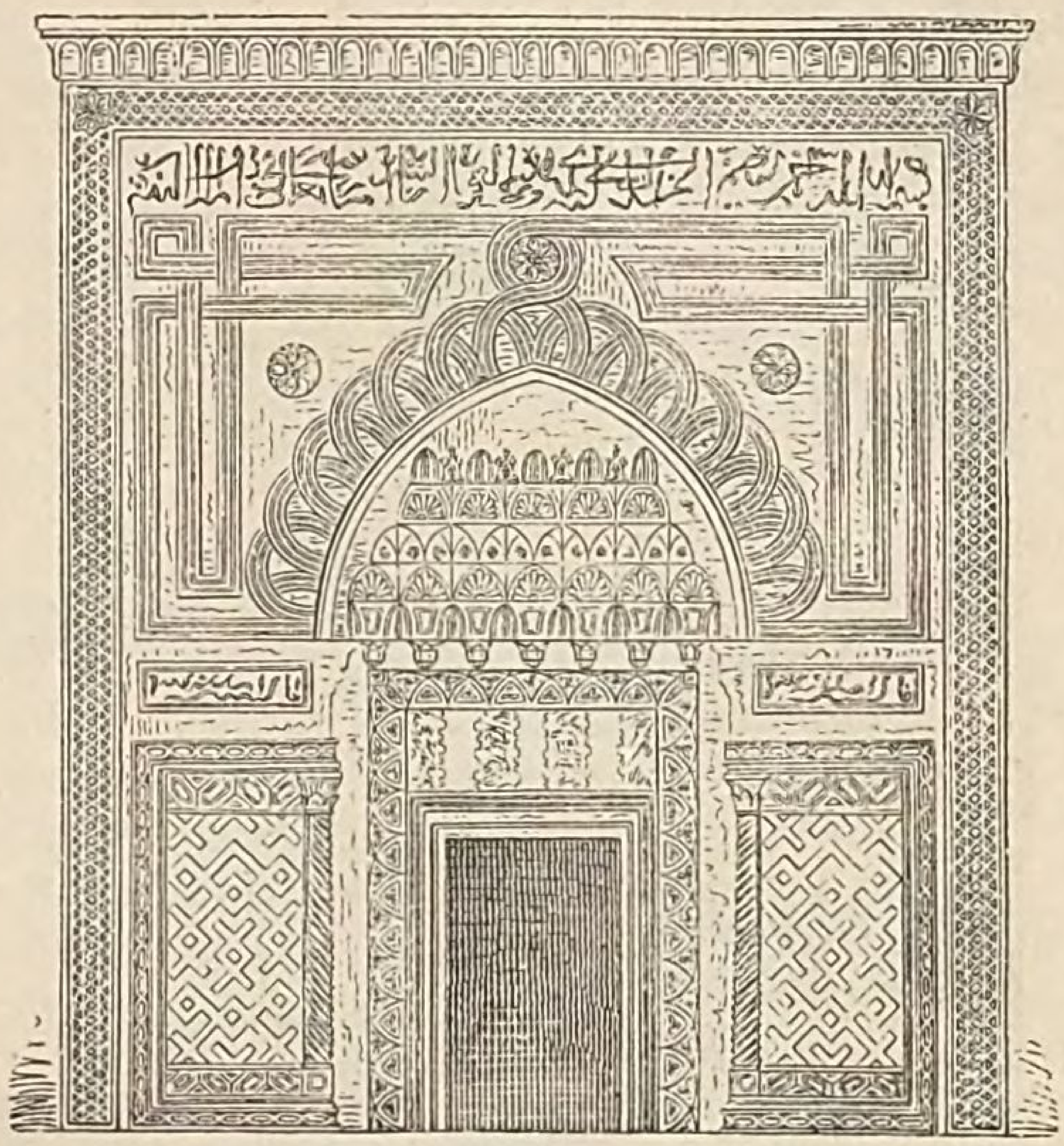


Fig. 274. Portal der Moschee zu Ispahan.

tinopels in der Sophienkirche ein Muster für die grossartige Entwicklung der Moscheenanlage gewonnen hatte. So sollte Byzanz selbst in seinem Untergange noch sowohl auf den Orient wie auf den Occident (wie wir später sehen werden) befruchtend einwirken. Auch die persischen Moscheen nehmen den Kuppelbau auf polygoner oder quadratischer Grundform an und gestalten ihn zu herrlicher Wirkung. Hohe Portale, reiche Minarets, und zu alledem eine Dekoration, die mehr einem liebenswürdigen Naturalismus in der Aufnahme von Blumen und Pflanzenformen huldigt und damit einen sanften, milden, heiteren Farbencharakter verbindet, das sind die Grundzüge der persischen Bauten.

Eins der vollendetsten unter diesen Werken war die jetzt zertrümmerte Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 260). Ihre Anlage besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 50 Fuss Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit

[1] Denkm. der Kunst Taf. 40 (V.-A. Taf. 21). — *Texier,* Description de l'Arménie etc. Paris 1872 ff. Tom. II. — *Coste* et *Flandin,* Voyage en Perse. — *Ker Porter,* Travels in Georgia, Persia etc.

harmonischer Schönheit verbindet.[1] Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiss; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldne Arabesken und Inschriften ein. Im Ganzen haben die persischen Arabesken mehr einen naturalistischen, die spanisch-maurischen einen durchaus streng architektonisch stylisirten Charakter.

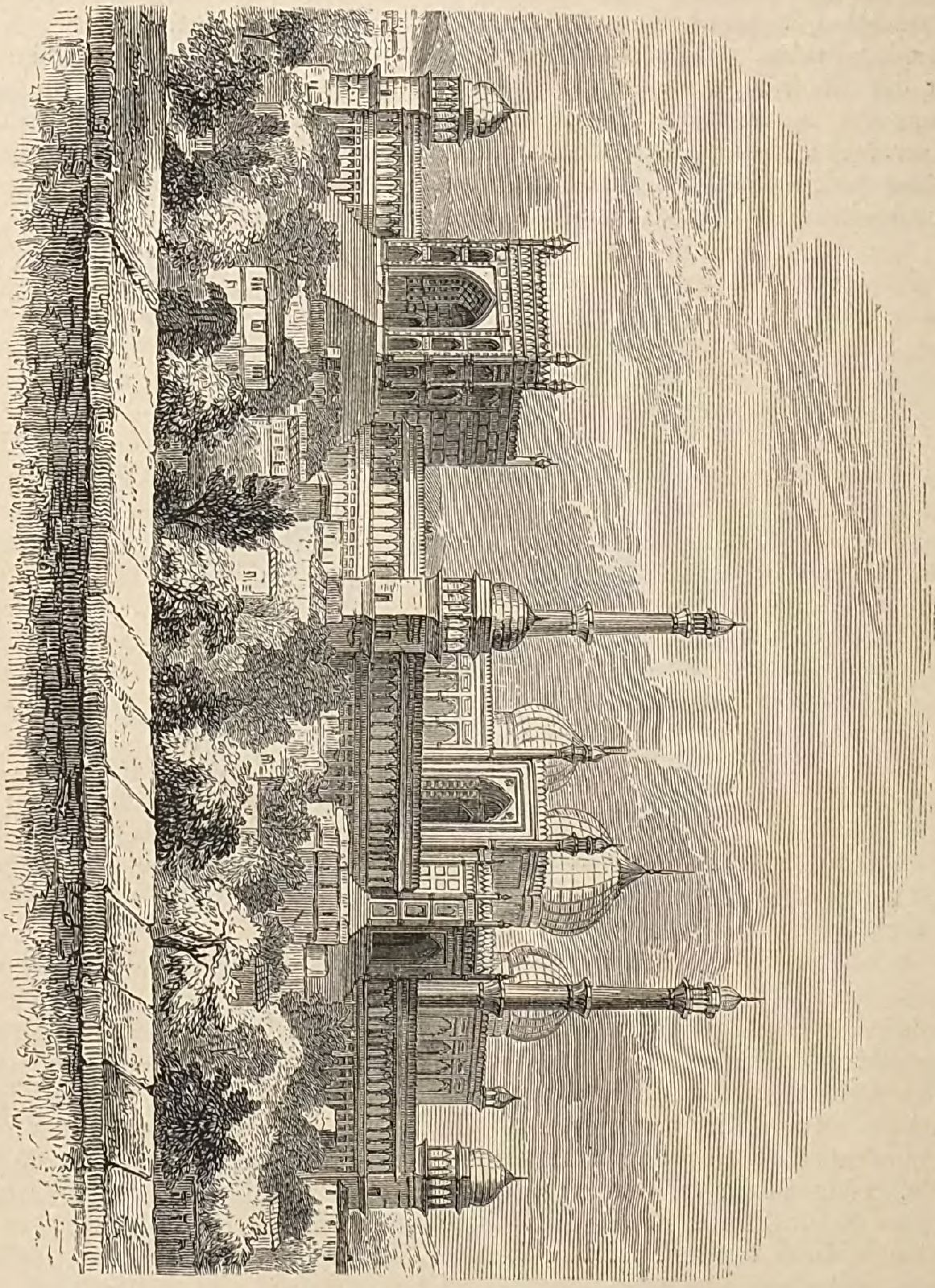


Fig. 275. Ansicht der grossen Moschee zu Delhi.

Höchst glänzend sind sodann die Prachtbauten, welche seit dem 16. Jahrhundert in Ispahan, der Residenz der Sofidendynastie, entstanden. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppiren sich um einen riesigen Platz, den grossen Meidan, der von spitzbogigen kuppelgewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen gewaltig hohen Portalbau zwischen

[1] Eine farbige Darstellung in den Denkm. d. Kunst auf Taf. 40 A, wo zugleich eine Darstellung der Dekoration aus der Alhambra den charakteristischen Unterschied zeigt.

schlanken Minarets zeigt. Das eine dieser Portale führt auf die grosse Moschee (Fig. 274), die gleich der ganzen Bauanlage ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587 bis 1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minarets bereiten auf den glänzenden Eindruck des Innern vor, dessen Hauptraum von einer Kuppel überragt wird, die mit ihrem ausgebauchten und geschweiften Profil den phantastischen Charakter des Orients ausspricht. Alle diese Formen sind innen wie aussen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiter prangenden Farben, in Weiss, Gelb und Schwarz auf azurblauem Grunde übersponnen, und selbst die mächtige Kuppel ist mit bunt emaillirten Ziegelplatten gänzlich bekleidet, so dass die Massen der Architektur in ein dekoratives Spiel aufgelöst erscheinen. Wie an den Kuppeln, so herrscht die geschweifte Form des Kielbogens auch an den Portalen, die hier eine halbkreisförmige, mit Ornamenten reich geschmückte und mit zellenartigen Gewölben bedeckte Nische umschliesst.

In Indien ist eine Anzahl nicht minder prachtvoller Werke erhalten, die ebenfalls der Schlussepoche des mohamedanischen Styles angehören.[1] Besonders die Herrschaft der Grossmoguln, die seit 1526 aus der Dynastie Timurs sich erhob, hat sich durch grossartige Denkmale ausgezeichnet, deren vorzüglichste der Zeit Schah Akbar d. Gr. und seinem Enkel Schah Jehan, d. h. dem 16. und 17. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schah's nachahmte, so wurde auch seine Kunst in den Grundzügen der persischen nachgebildet. Daher dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minarets, die ausgedehnten Höfe und Hallen. Aber anstatt des zierlichen Gepräges der persischen Ornamentik erhebt sich hier das Aeussere zum Charakter imposanter Massenentfaltung, deren einzelne Theile zwar malerisch contrastiren, die aber in der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nachzueifern scheinen. In der innern Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Prachtmetalle und edler Steine verschwendet, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermährchen verwirklichen.

Schah Akbar baute bei Delhi das Mausoleum seines Vaters und zu Secundra bei Agra sein eigenes, sowie zu Agra die Dschumna- und die Perlmoschee, Werke, deren Reichthum durch die noch glänzenderen Unternehmungen Schah Jehans übertroffen wurde. Er gründete Neu-Delhi und stattete es mit Prachtgebäuden, namentlich seinem eigenen grossartigen Palast und der prunkvollen Dschumna-Moschee aus (Fig. 275). Seiner geliebten Gemahlin Nur-Jehan erbaute er bei Agra ein Mausoleum, das gefeierte Taj Mahal, einen aus weissem Marmor ausgeführten Kuppelbau, der, umgeben von blühenden Gärten, sich aus stolzen Hallen erhebt. Durchbrochene Marmorgitter dämpfen das Sonnenlicht, das in den Kuppelraum von 70 Fuss Durchmesser einfällt und die fabelhafte Pracht seiner ganz aus Edelsteinen gebildeten farbenschimmernden Blumen-Mosaiken bestrahlt. Weiter südlich im Dekan finden sich aus derselben Spätzeit zahlreiche Denkmäler, vor Allen die Mausoleen, Paläste und Moscheen in Bedjapur, deren Composition malerischer, reicher, mehr im Sinn der alten Hindumonumente durchgeführt ist.

4. Anhang. Orientalisch-christliche Kunst.

a. Armenien und Georgien.

In den Kaukasusländern entwickelte sich um die Epoche des 10. und 11. Jahrhunderts ein christlicher Baustyl, der einestheils von Byzanz seine Grundformen

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 40 (V.-A. Taf. 21). — *L. v. Orlich*, Reise in Ostindien. Leipzig 1845. — *Daniell*, oriental scenery. — *Fergusson*, handbook of architecture. Vol. I.

empfing, andrerseits aber in der Durchführung derselben Einflüsse der frühmohamedanischen Architektur auf sich wirken liess.[1] Die Grundform der Kirchen befolgt das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt. Liegt darin die Spur byzantinischer Muster deutlich zu Tage, so beweisst doch besonders die Ausprägung der Kuppelform eine selbständige Auffassung. Statt der runden, auch nach aussen vortretenden Wölbung steigt hier nämlich ein aus Stein construirtes zeltartiges Schutzdach über der Kuppel empor, eine Vorrichtung, zu welcher vermuthlich in dem gebirgigen Lande klimatische Rücksichten den ersten Anlass gaben. Das Innere gliedert sich meist durch kräftige, mehrfach mit schlanken Säulen zusammengesetzte Pfeiler in verschiedene Abtheilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämmtliche Apsiden treten nach aussen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern

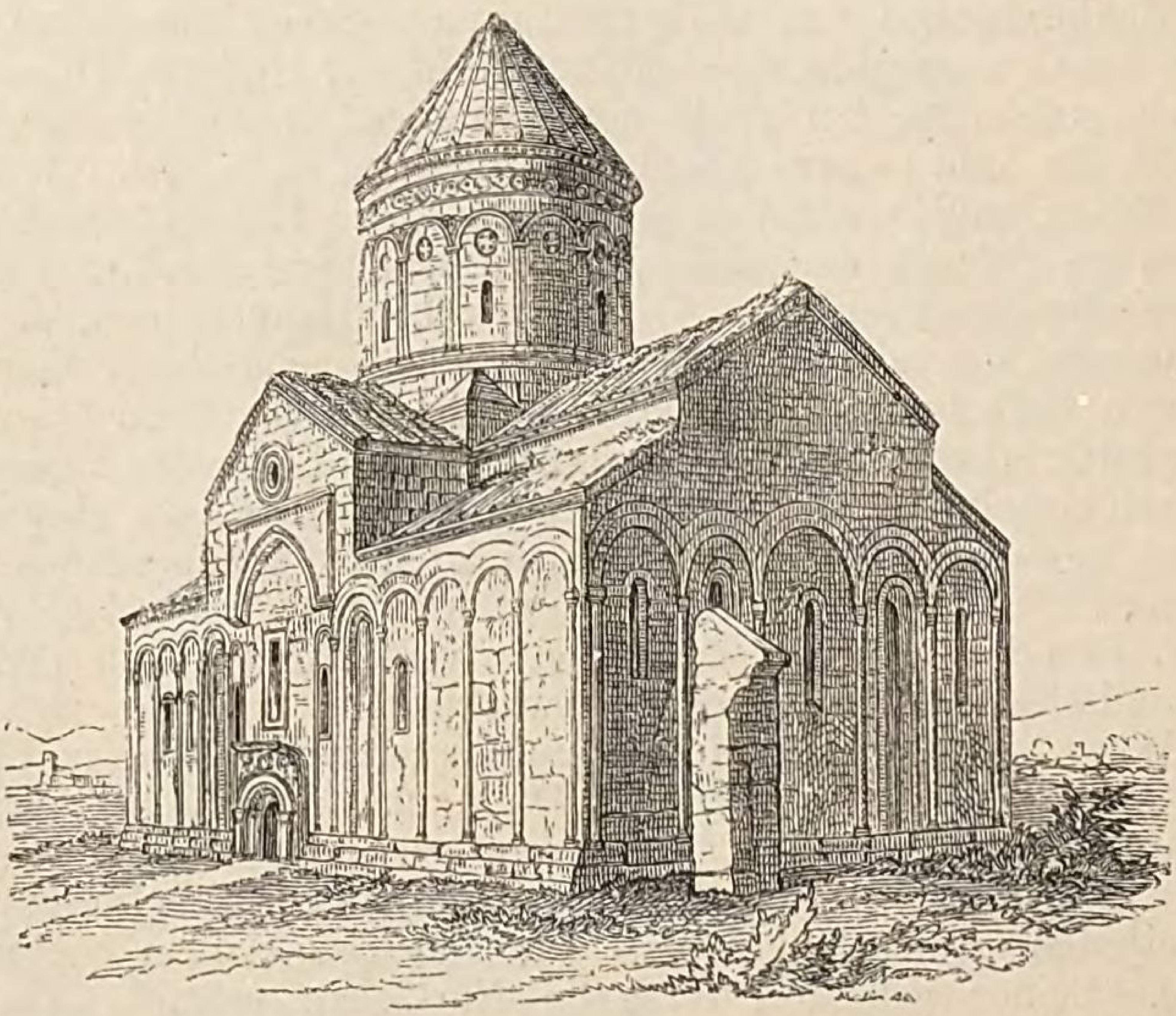


Fig. 276. Kathedrale von Ani.

werden durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmässig abgeschnitten, und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstossen. Aehnliche dreieckige Nischen finden sich auch an den Punkten der Mauer, die nach innen durch vorgelegte Pfeiler verstärkt sind und also nach sonstiger Bautradition eher eine Kräftigung durch Strebepfeiler als eine Schwächung erheischten. Die Gliederung der Aussenwände geschieht durch ein System von feinen, mageren Halbsäulen, die durch Blendarkaden verbunden sind und sowohl an den unteren Theilen wie am Tambour der Kuppel vorkommen. Ausserdem werden die Gesimse durch flache Friese von bandartigen Ornamenten geschmückt, die jedoch gleich den übrigen Detailformen etwas Aengstliches, Energieloses haben und den so übersichtlich angelegten, so wirksam gegliederten Bauten einen zaghaften, marklosen Charakter geben.

[1] *Texier*, Description de l'Arménie etc. Tom I. — *Dubois de Montpéreux*, voyage autour du Caucase etc. Paris 1839. 4 Vols. — *D. Grimm*, Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersburg 1859 ff.

Beispiele dieser Bauweise sind die Kathedrale von Ani, die gleich den übrigen Kirchen des Landes indess nur geringe Grössenverhältnisse hat (Fig. 276). Ebenso die Klosterkirche von Etschmiazin und die Kirche der hl. Rhipsime zu Vagharschabad, mit einer überaus complicirten Durchbildung des kreuzförmigen Grundrisses. Ferner die Kirche zu Ala Werdi und die Muttergotteskirche zu Gelathi in Georgien.

b. Russland.

Nach Russland kam das Christenthum, und mit diesem die Kunstform von Byzanz aus schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, aber mehr als sonstwo ging es eine innige Verbindung mit dem Orientalismus in seinen ausschweifendsten Launen

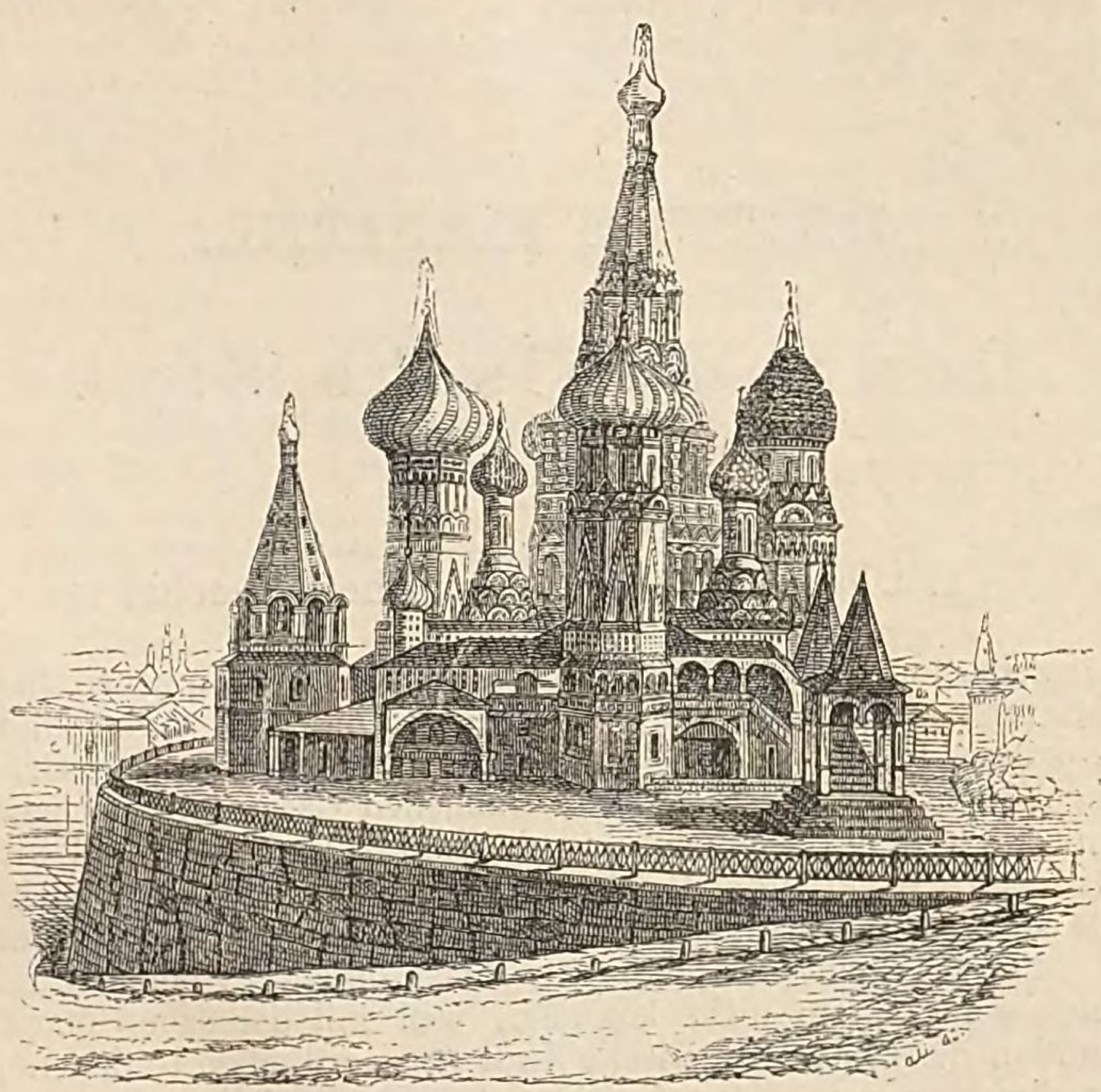


Fig. 277. Kirche Wasili-Blagennoi zu Moskau.

ein. Die russische Architektur[1] hat einen Geist abenteuerlicher Phantastik, der nicht allein jeder Regel spottet, sondern auch dem einfach Schönen, übersichtlich Klaren nach Kräften aus dem Wege geht. Der Grundplan der Gotteshäuser befolgt auch hier die byzantinische Form; Kuppeln und Tonnengewölbe bedecken die Räume, deren Ausstattung prunkvolle Ueberladung mit Gemälden und kostbaren Steinen zeigt. Ist bei alledem der Eindruck des Innern düster und lastend, so erhebt sich das Aeussere zu einer so ausschweifenden phantastischen Ueberfülle, wird so gänzlich von Thürmen, Kuppeln und Kuppelthürmen erdrückt, die in grellen Farben und reicher Vergoldung blitzen, dass das Auge in dem mährchenhaften Wirrwarr sich verirrt. Barbarisch verwilderte Ornamente gesellen sich zu dieser an sich schon überaus bunten Massenentwicklung und vermischen sich im Laufe

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 35 A, Fig. 8. 9.

der Zeit mit den Bauformen des abendländischen Mittelalters und später mit den Details der italienischen Renaissance zu einem tollen architektonischen Quodlibet. Das gepriesene Hauptwerk ist die 1554 erbaute Kirche Wasili Blagennoi zu Moskau, aus deren niedrigem Körper eine Unzahl von Kuppeln und Thürmen, „wie ein Knäul glitzernder Riesenpilze“ aufragt (Fig. 277).

In der russischen Kirche wird sodann auch bis auf den heutigen Tag ein starker Verbrauch von religiösen Bildern gemacht, die in geistloser Art die byzantinischen Schablonen unabänderlich kopiren und von deren braunen, zähgemalten, monotonen Werken man mancherlei in Museen, namentlich in der königlichen Galerie zu Berlin, antrifft.

DRITTES KAPITEL.

Der romanische Styl.

1. Charakter der romanischen Epoche.

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, nachdem die Fluth sich verlaufen, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl d. Gr. die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreiches gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die barbarisch verwilderte Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den alten Kulturformen anbequemen. Aber zu einem schöpferischen Neugestalten, zu einem frischen Kulturleben konnte es fürs Erste nicht kommen, weil mit der schon stark verblassten antiken Tradition die rohe, aber frische Kraft der nordischen Nationen nicht innerlich zu verschmelzen war. Das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher erst die neue Epoche. Der germanische Geist reagirte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentfaltung, die man im engeren Sinne des Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich kam zuerst noch eine Zeit wilder Verwirrung, und es schien Alles wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir auf dem Felde des künstlerischen Lebens die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit ist dem aller früheren Entwicklungsstufen diametral entgegengesetzt. Während in der antiken Welt die einzelnen Völker sich selbständig neben und nach einander entfalteten, jedes seine Sonderkultur, bedingt durch geistige Anlage und die äussere Naturumgebung, durch den Charakter des Landes, die Einflüsse des Klimas, für sich entwickelte, dann alle Eigenthümlichkeit von der

römischen Weltherrschaft erdrückt wurde, treten jetzt alle Nationen in ein Verhältniss gemeinsamer gleichartiger Kulturthätigkeit. Das Christenthum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage, aber seine Herrschaft wollte nicht die Eigenthümlichkeit der Einzelnen in Fesseln schlagen, sondern dem Individuum innerhalb der allgemeinen Schranken eine freie Bethätigung seines Könnens und Wollens gewähren. So entstanden grosse, überall gültige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannichfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloss. So bildeten sich in dieser Epoche die modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform frei und lebenskräftig aus.

Indem nun die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christenthumes, der Reste antiker Kultur zu bemächtigen, ihr eignes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Alterthums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war aber in dieser Epoche die ausschliessliche Trägerin der Bildung, und mit dem Christenthum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gährung und roher Kämpfe ein Asyl für jede höhere Kultur, und von ihnen aus drang allmählich jede Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Ritterthum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt nothwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofssitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiss und Betriebsamkeit beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüthe erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, nicht in der streng despotischen Form der Römerherrschaft, auch nicht in dem freien republikanischen Geist des Griechenthumes, sondern in einem aus altem germanischen Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Bethätigung des Einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unausgesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demuth, kühnem Aufbrausen und weichmüthigem Entsagen, ein Chaos von schroffen Gegensätzen erfüllt diese Epoche. Lag diese Richtung im Wesen des germanischen Geistes, im Charakter einer noch jugendlich gährenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angethan, dieselbe noch zu steigern. Aus der naiven Uebereinstimmung mit der Natur riss sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, dem gegenüber die angeborne Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüther, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur soweit andeuten, als sie zum Verständniss der künstlerischen Entwicklung nothwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu stetig forttreibendem Ringen, zu immer neuen Entwicklungen hinreisst. Vor Allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters, alle höhere Thätigkeit beherrschend, den Reigen anführt. Sie musste wohl zur fast ausschliesslichen Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, einer Zeit, in der die Massen, die Corporationen galten, und der Einzelne in den

unübersteiglichen Schranken seines Standes, seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen zu viel Hindernisse im Wege: vor Allem die schwankende unbestimmte Sitte, die wechselvolle Erregtheit der inneren Stimmung, dann die naturfeindliche Stellung, welche das Christenthum einnahm; die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten Typen immer aufs Neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von ihrer Herrin ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Symmetrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen, denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, dass zur rechten Zeit, wenn die selbständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

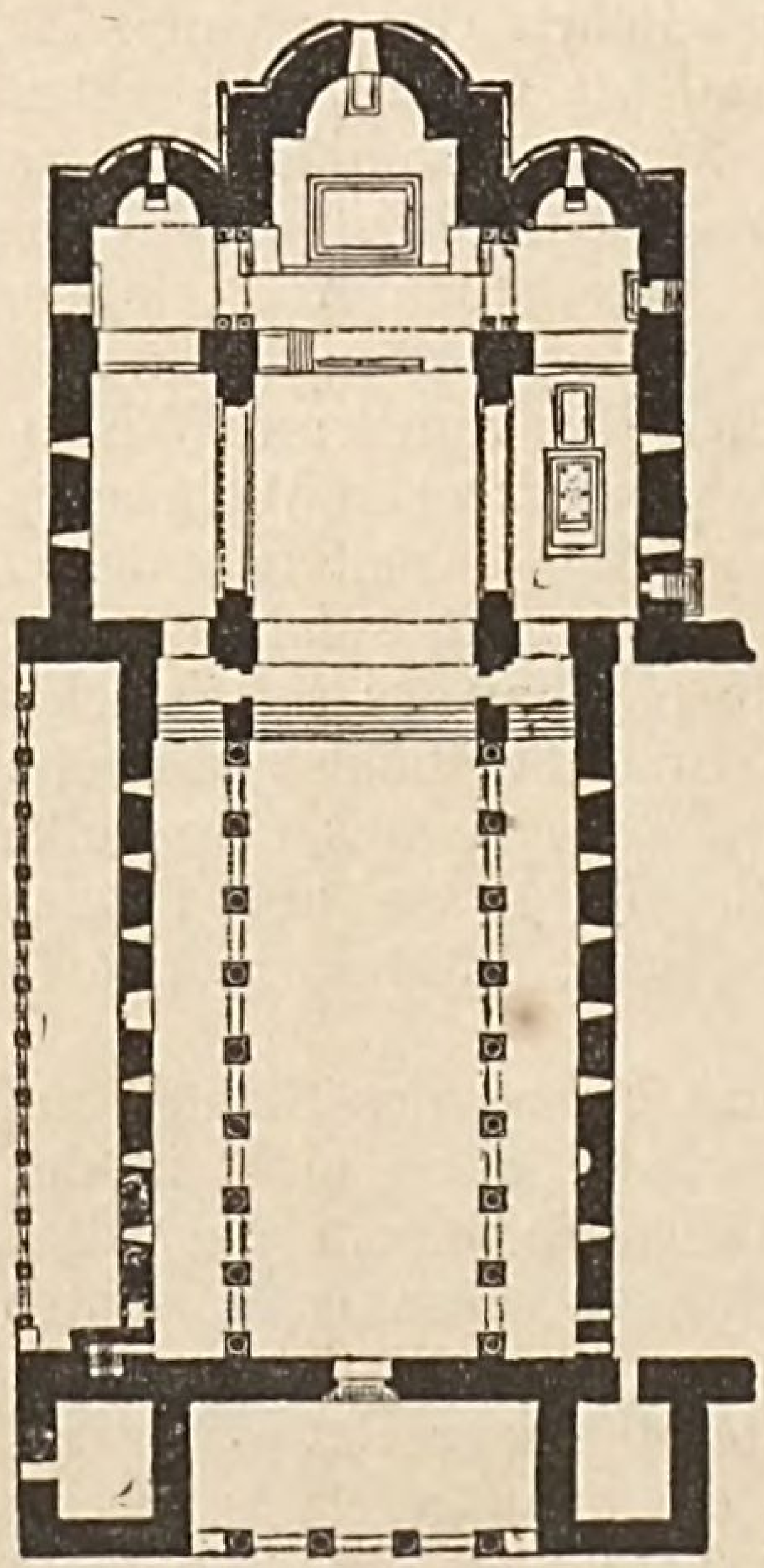


Fig. 278. Kirche von Monreale.

2. Die romanische Architektur.

a. Das System.

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der höchsten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen liessen. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Façade, — die östlichen und die westlichen Theile.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den altchristlichen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltnen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Fig. 278, 279). Manchmal freilich tritt das Kreuzschiff nach Aussen nicht vor, wie bei Fig. 280, wo es dann bloss durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markirt. Bisweilen lässt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, dass in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schliesst. Diese Ausdehnung des Chorraumes ward erfordert durch die grosse Anzahl der Klostergeistlichen, die sämmtlich ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch solche Aenderung des Grundplanes wurde der mittlere Theil des Querschiffes, die „Vierung", ein nach allen Seiten frei liegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebenso vielen hohen Gurtbögen abgegränzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum hohen Chor hinzu, und schloss ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch

steinerne Schranken. Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher aus man dem Volke das Evangelium vorlas, woher es den Namen Lettner („lectorium") erhielt. Der ganze Chorraum aber, auch das Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht, und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen, freistehenden Säulen angelegt, die als Begräbnissplatz für besonders ausgezeichnete Personen, die Aebte oder Gründer der Kirche, diente, und ihren eignen Altar erhielt. So wurde der Chorraum auch äusserlich als Allerheiligstes hoch über das für die Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben.

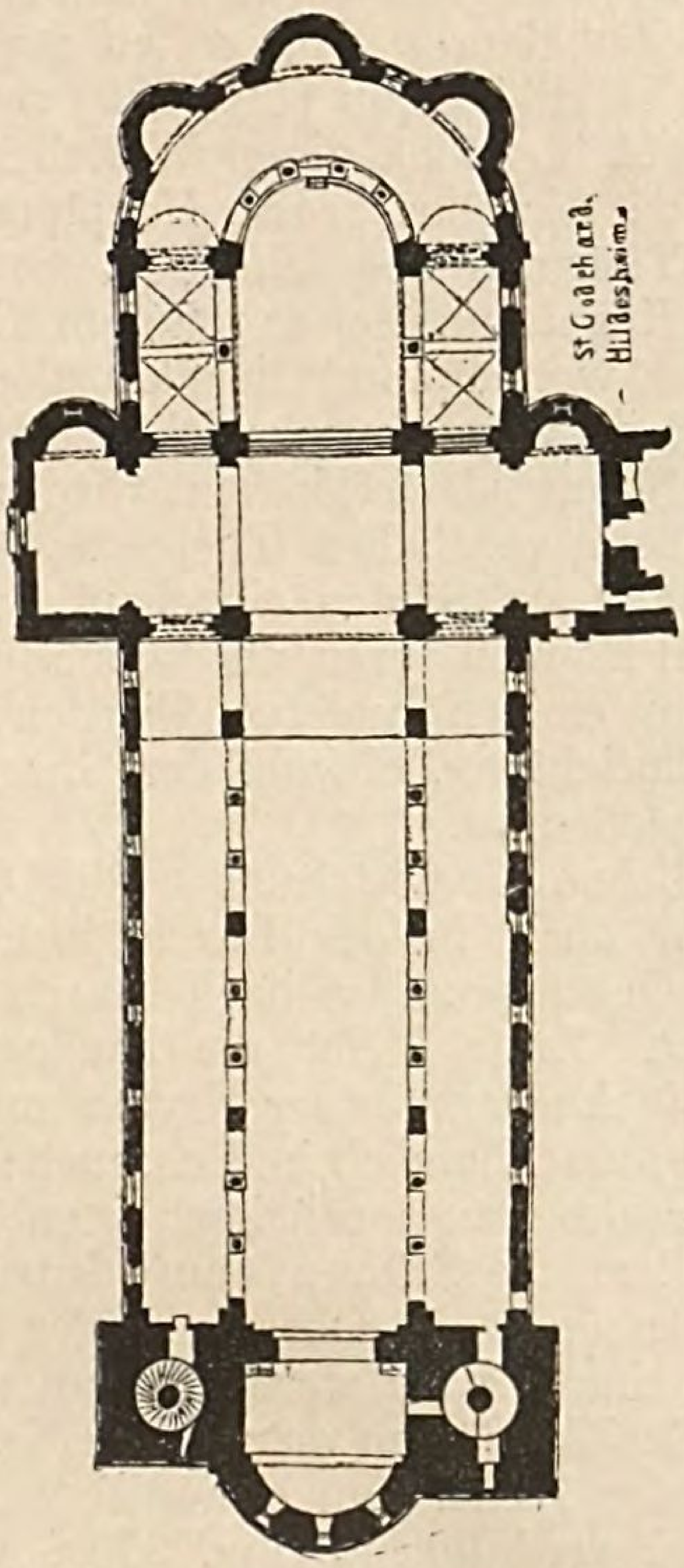


Fig. 279. S. Godehard zu Hildesheim.

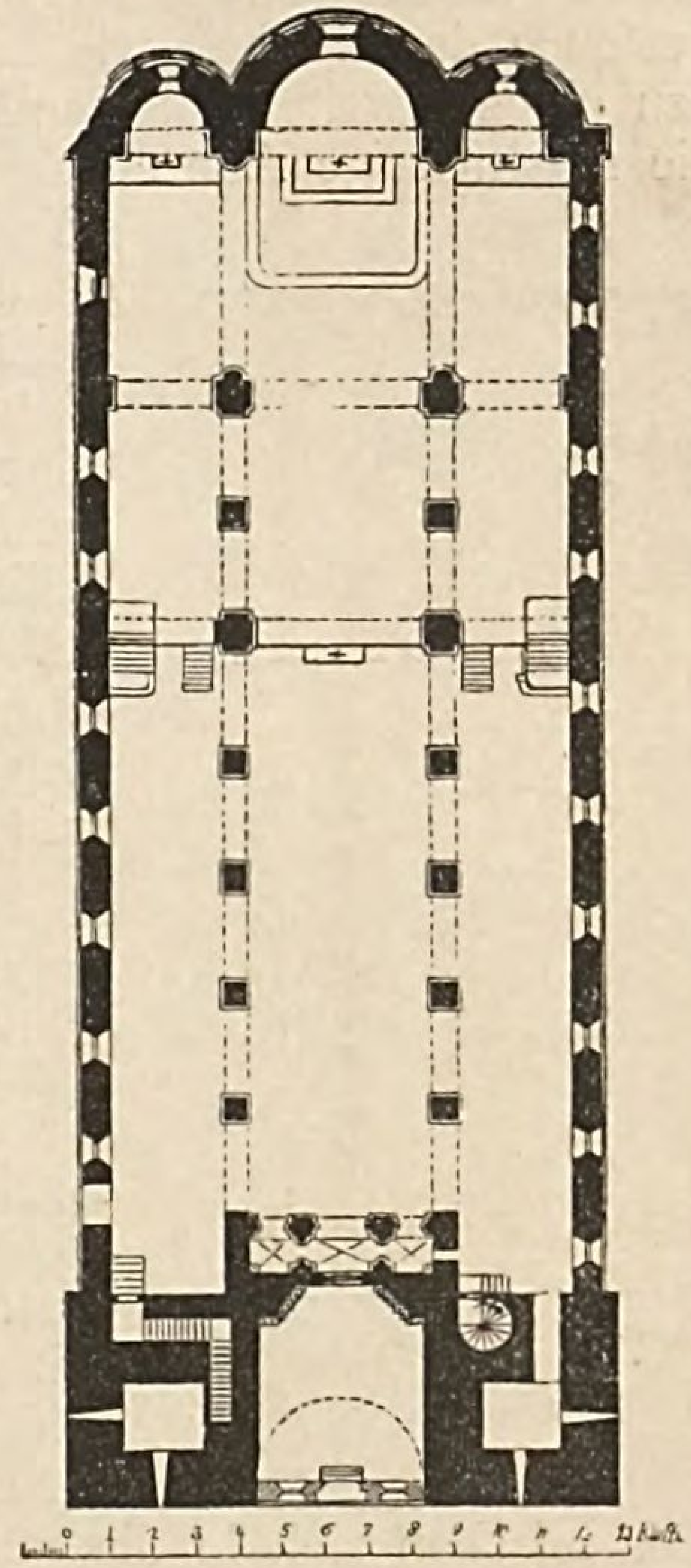


Fig. 280. Dom zu Gurk.

In der räumlichen Ausbildung des Chores entwickelt sich eine grosse Mannichfaltigkeit, von der einfachsten Anlage, die selbst bisweilen die Apsis verschmäht und den Chor geradlinig schliessen lässt, bis zur reichsten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendung der Apsiden einen lebendig malerischen Reiz entfaltet. Die Kreuzarme oder die Seitenschiffe erhalten nicht allein ihre besonderen Nischen, sondern die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schliessen mit Apsiden (Fig. 280), oder sie umziehen den Mittelraum als halbkreisförmiger Umgang (Fig. 279) und erhalten eine Anzahl von Nischen, die zur Anlage des Hauptchores eine radiante Stellung haben. Da alle diese Apsiden (auch Conchen genannt) als Altarnischen dienten, so wurde das geringere oder grössere Bedürfniss des Kultus Veranlassung zu entsprechender Ausbildung des Grundplanes. Dies aber war in den verschiedenen Orden, ja in den einzelnen Klöstern desselben Ordens mannichfach wechselnd, je nach der Anzahl der Mönche, nach der Ausdehnung der frommen Stiftung und anderen verwandten Gründen.

Ein weiteres Ergebniss des veränderten Kultus war das Fortfallen des Narthex und des ausgedehnten Atriums der Basiliken. Die ganze Gemeinde der Laien, nicht mehr wie in den ersten Zeiten des Christenthums abgestuft, sollte den freien Zutritt zum Gotteshause gewinnen, und so liess man höchstens eine kleine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies, sich vor dem Hauptportal ausbreiten, und der ehemals im Atrium stehende Cantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Das Hauptportal liegt gewöhnlich in der Mitte der nach Westen gekehrten Schlusswand, so dass dem Eintretenden der feierliche Anblick des fernen, erhöhten Chores mit seiner Apsis sogleich entgegentritt. Manchmal aber erforderte das kirchliche Bedürfniss bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder grossen Abteien auch die Anlage eines zweiten Chores, dem ersten gegenüber am Westende der Kirche, wie es S. Godehard in Hildesheim (Fig. 279) zeigt; ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor. Wo aber die regelmässige Anordnung Platz greift, da wird das grosse Hauptportal im Westen von zwei Thürmen eingeschlossen, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen. Bei Nonnenklosterkirchen wird ausserdem meist über dem westlichen Theile des Mittelschiffes eine Empore auf Säulen eingebaut, wo die Aebtissin mit ihren Nonnen ihren abgesonderten Sitz einnahm. Auch in einigen anderen Kirchen findet sich eine solche Einrichtung, obwohl dort ihr Zweck minder klar festzustellen ist.

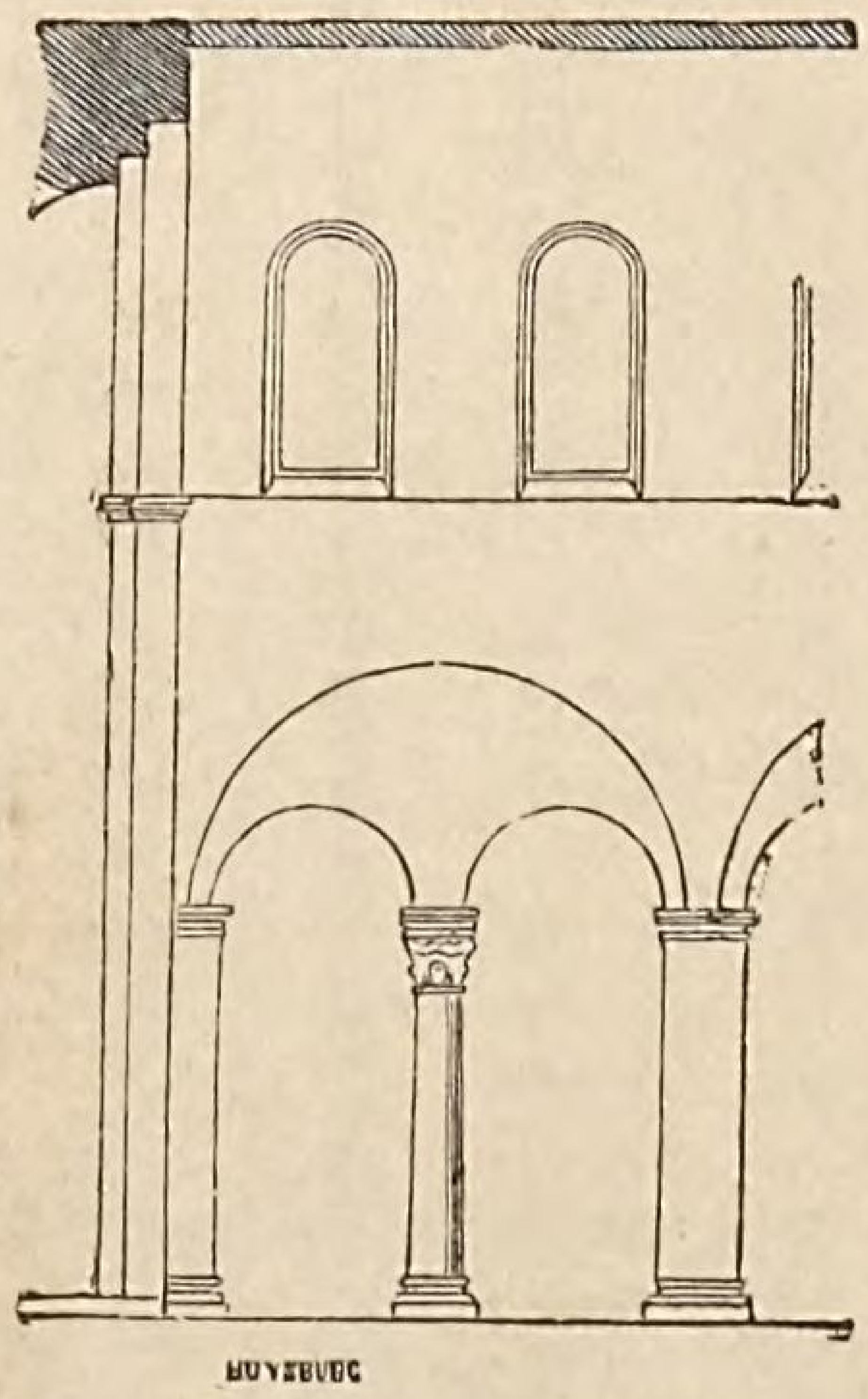


Fig. 281. Kirche zu Huysburg.

Diese wesentlichen Umgestaltungen des Grundplans werden nun auch in der Durchführung des architektonischen Organismus vielfach durch neue Formen ausgeprägt. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschliesslich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten einen neuen Ausdruck. Vor allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika Säulen verwendet (Fig. 278); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, entweder mit denselben abwechselnd oder das je dritte Säulenpaar verdrängend (Fig. 279), wie in der eben genannten Hildesheimer Kirche; endlich kommt vielfach die ausschliessliche Aufnahme des Pfeilers in Gebrauch, so dass aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist (Fig. 280). Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich hinziehen lässt, von welchem bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitäle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen, oder indem man, mit Ueberschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem grösseren Bogen rahmenartig umspannt (Fig. 281). Ueber dem Arkadengesims ziehen sich dann die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach aussen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen. Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden, und zwar gewöhnlich in der Hauptapsis drei, in den kleineren nur je eins.

Bei dieser einfachen Construktion blieb aber der romanische Styl nicht stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und sammt der hölzernen Decke herabstürzten, so dass Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert wurden,

gaben zunächst den Anlass zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten ästhetischen Sinne entsprach. Man versuchte die Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum Tonnengewölbe, auch wohl zur Kuppel, doch gingen daraus nur lokale Erscheinungen hervor, ungeeignet, sich allgemeinen Eingang zu verschaffen. Die bessere, freiere, lebendigere Lösung bot sich nur in der Aufnahme des Kreuzgewölbes, das man in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war, und dessen Uebertragung auf die hohen und weiten Kirchenschiffe nur ein Akt des Muthes und gesteigerten technischen Vermögens war. Zuerst begann man damit, die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben zu bedecken, was um so leichter war, da die Breite derselben ungefähr dem Abstande der Pfeiler entsprach, also quadratische Felder sich ergaben. Man spannte demnach von den Pfeilern nach den aus der Umfassungsmauer vortretenden Pilastern Quergurtbögen, zwischen welche dann die Kreuzgewölbe eingefügt wurden. Da man nun einen festeren Unterbau hatte, so ordnete man bisweilen über den Seitenschiffen Emporen an, die sich mit Säulenstellungen gegen das Schiff öffneten und über den Arkaden die Wandfläche durchbrachen (vgl. Fig. 282). Diese Belebung der sonst kahlen Flächen brachte eine so viel freiere Gliederung des Oberbaues hervor, dass man sie oft selbst da festhielt, wo man keine Emporen anlegte und sie bloss als sogenanntes Triforium bestehen liess.

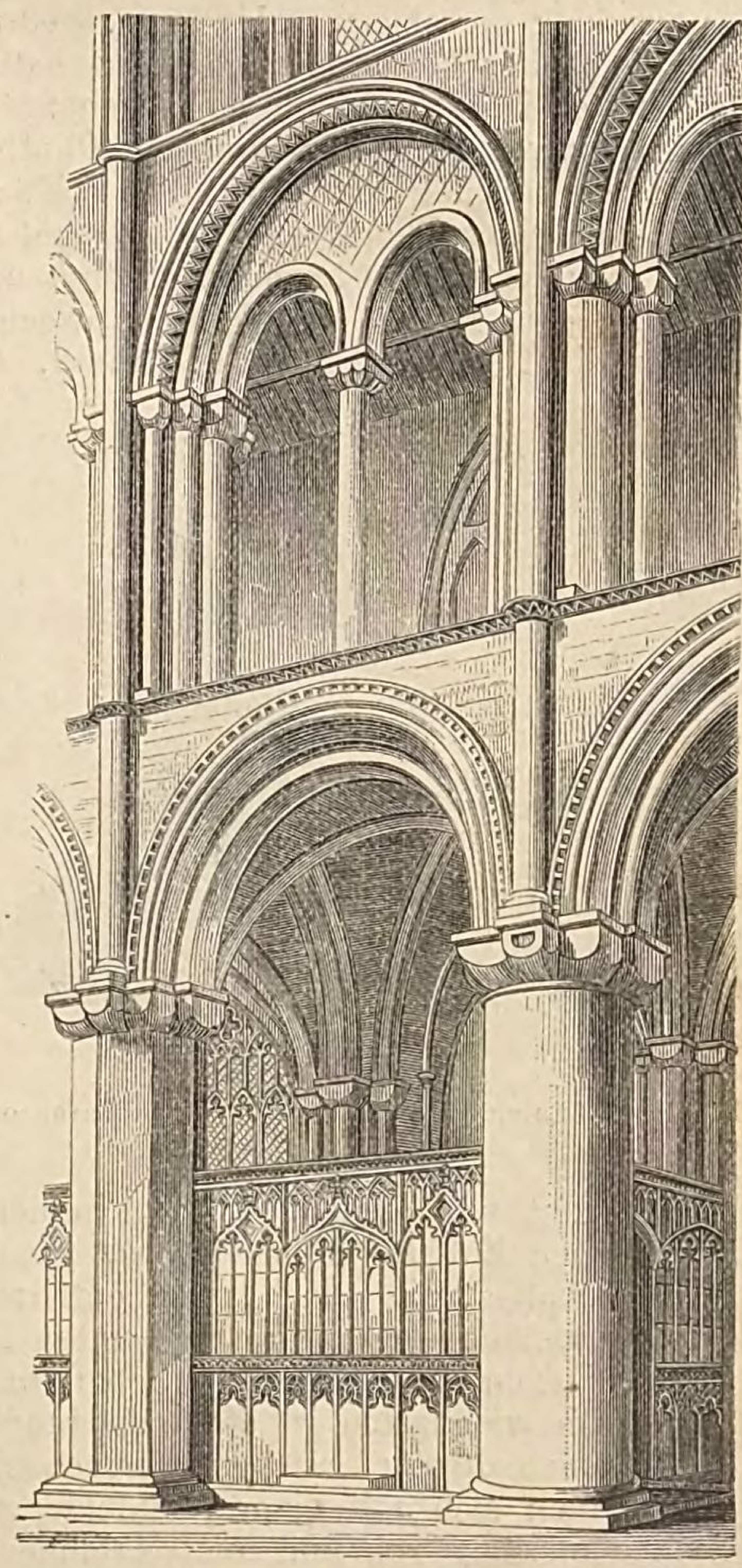


Fig. 282. Aus der Kathedrale von Peterborough.

Da es nun für die Wölbung des Mittelschiffes ebenfalls quadratischer Felder bedurfte, so liess man, mit Ueberschlagung je eines Pfeilers, von dem folgenden einen Quergurt zu dem gegenüberliegenden aufsteigen und erhielt dadurch ein System von grossen Mittelschiffgewölben, deren immer eins auf je zwei Gewölbjoche jedes Seitenschiffes kommt. So hatte die Basilika ein ganz neues Gepräge erhalten. Nicht mehr standen ihre einzelnen Theile, die aufstrebenden, stützenden und die auflagernden, getragenen in einem starren Gegensatz, sondern ein flüssiges architektonisches Leben liess die eine Bewegung in die andere übergehen, gab dem Ganzen eine höhere rhythmische Gliederung und bildete aus der sonst so gleichförmigen Arkadenreihe eine Anzahl von Gruppen mit kräftiger vertikaler Theilung (vgl. Fig. 282). Denn die Anlage der Quergurte hatte für die betreffenden Stützen eine Verstärkung zur Folge, die in Gestalt eines Pilastervorsprungs oder einer Halbsäule sich an den Pfeiler legte. So war ein bedeutsamer, auch künstlerisch wirkungsvoller,

neuer Organismus geschaffen, dessen technische und ästhetische Vorzüge allgemeine Anerkennung und Verbreitung fanden.

Für die Detailbildung des romanischen Styles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge maassgebend. Wo die Säule auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältniss gestaltet; doch gibt es im Allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Maass der einzelnen Theile, und man findet desshalb die verschiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannichfacher Variation. Die Basis hat gewöhnlich die Form der attischen, aber in der Regel fügt man ihr ein sogenanntes Eckblatt hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt (Fig. 283). Dies Eckblatt wird in mannichfaltiger Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Thiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen. Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kanellirung, auch keine Anschwellung, höchstens eine

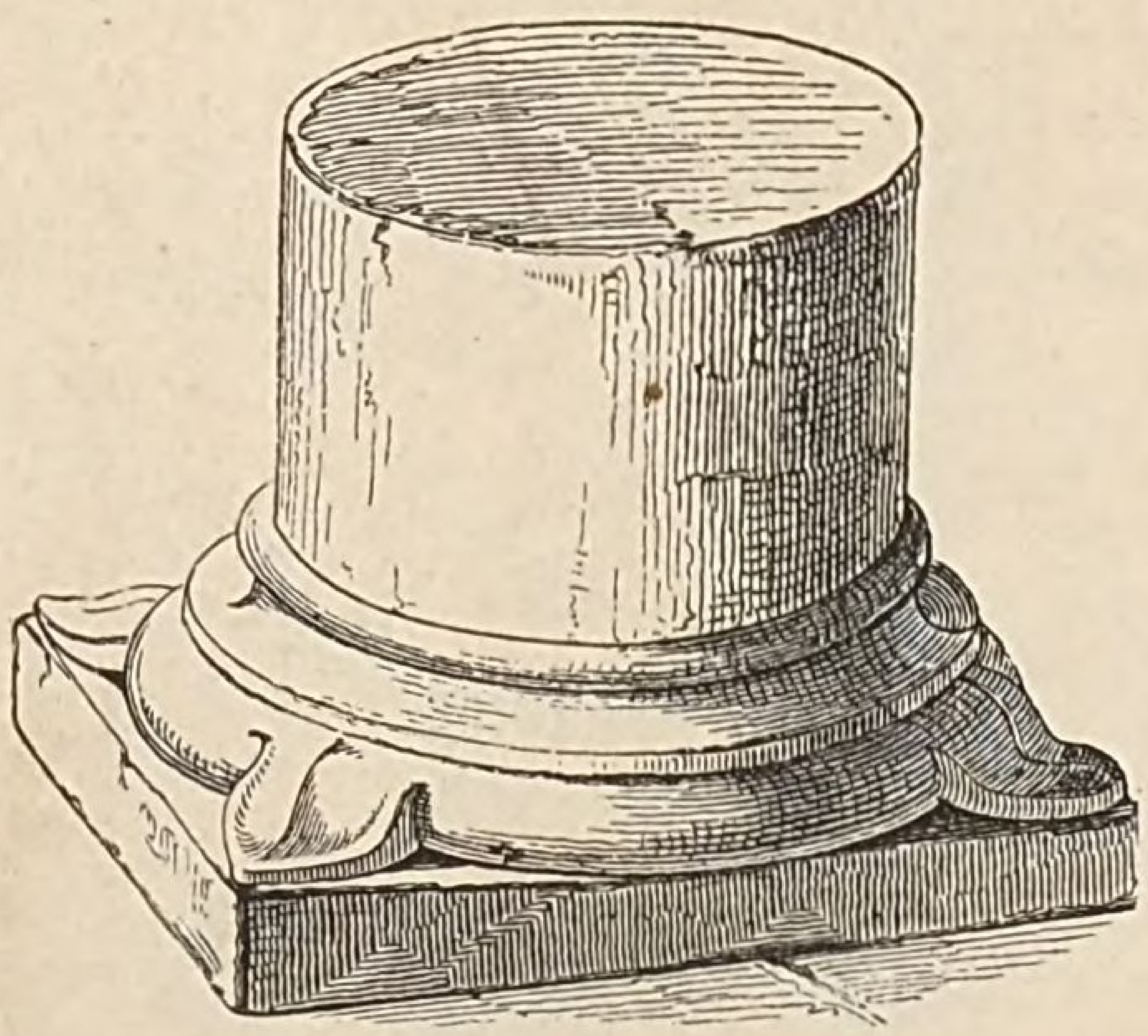


Fig. 283. Säulenbasis aus dem Dom von Parenzo.

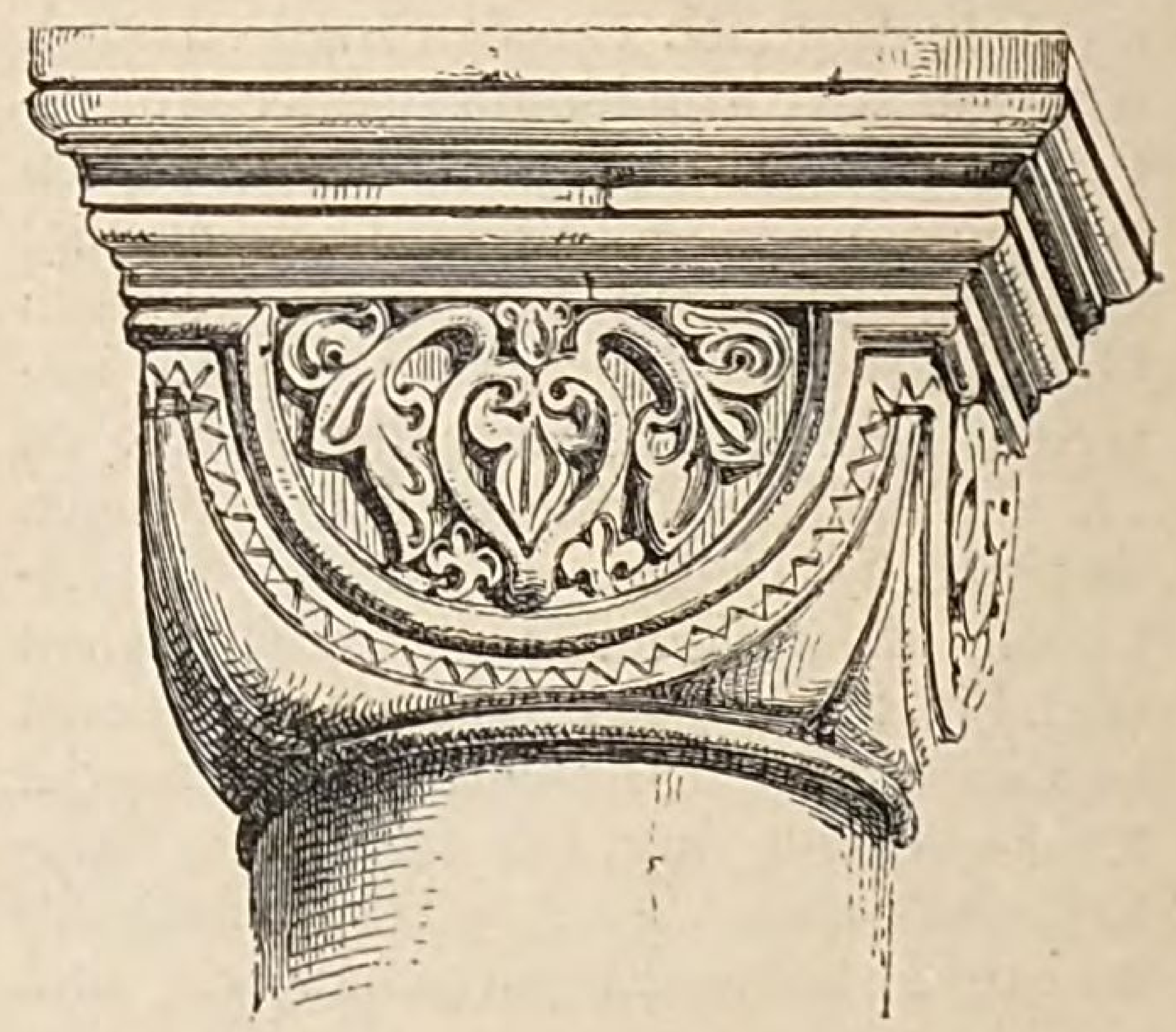


Fig. 284. Würfelkapitäl des Doms zu Gurk.

Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es gibt aber, namentlich in der späteren überreichen Entfaltung des Styles, Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch, weit entfernt das Wesen der Säule zu charakterisiren, nur als gefällige Dekoration in bunten Bandverschlingungen, linearen Spielen oder spiralförmigen Kanelluren den Schaft umkleidet.

Am wichtigsten ist die Ausbildung des Kapitäls, und bei ihr kommt die Lust an mannichfaltigem, reichem Formenspiel zu besonders hoher Geltung. Anfangs suchte man sich mit einer Nachbildung des korinthischen Kapitäls zu helfen, die freilich meistens roh und missverstanden genug ausfiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntniss und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Lokalen durch die ganze Epoche des romanischen Styles herrschend blieb. Indess waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um der Sinnesweise der nordischen Völker zu entsprechen. Es wurde daher eine andere, dem romanischen Styl recht eigenthümliche Kapitälform erfunden, die auf kräftige und einfache Weise den Uebergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt. Dies ist das kubische oder Würfelkapitäl (Fig. 284). In seinem oberen Theile quadratisch, erhält es an den vier Flächen nach unten eine halbkreisförmige Begränzung, um von dort aus in die runde Form des

Säulenschaftes überzugehen. Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung, oder aus einer reicheren Composition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandtheil ausmachen. Aber auch hier herrscht in der Zusammensetzung die grösste Willkür, und jede Art von Combination ist gestattet, wenn sie nur wirkt. Die Flächen des Würfelkapitäls bleiben entweder glatt oder sie werden mit kräftigen Ornamenten bedeckt, die in mannichfaltiger Weise aus Pflanzenformen, linearen Verbindungen und selbst Thier- und Menschengestalten zusammengesetzt sind. Aber auch ganze historische Darstellungen kommen an den Flächen der Kapitäle nicht selten vor.

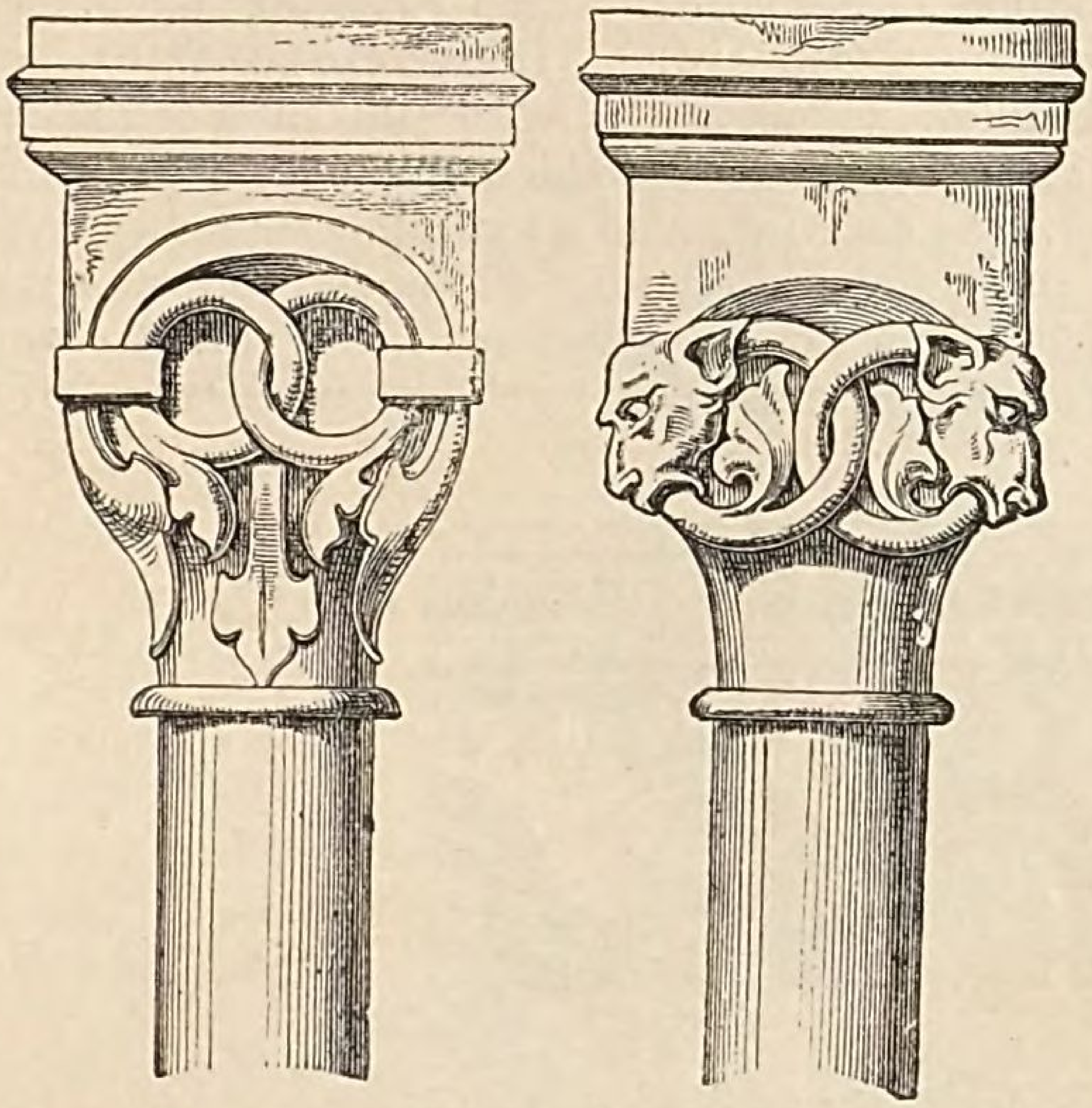


Fig. 285. Kelchkapitäle der Kirche zu Horpácz.

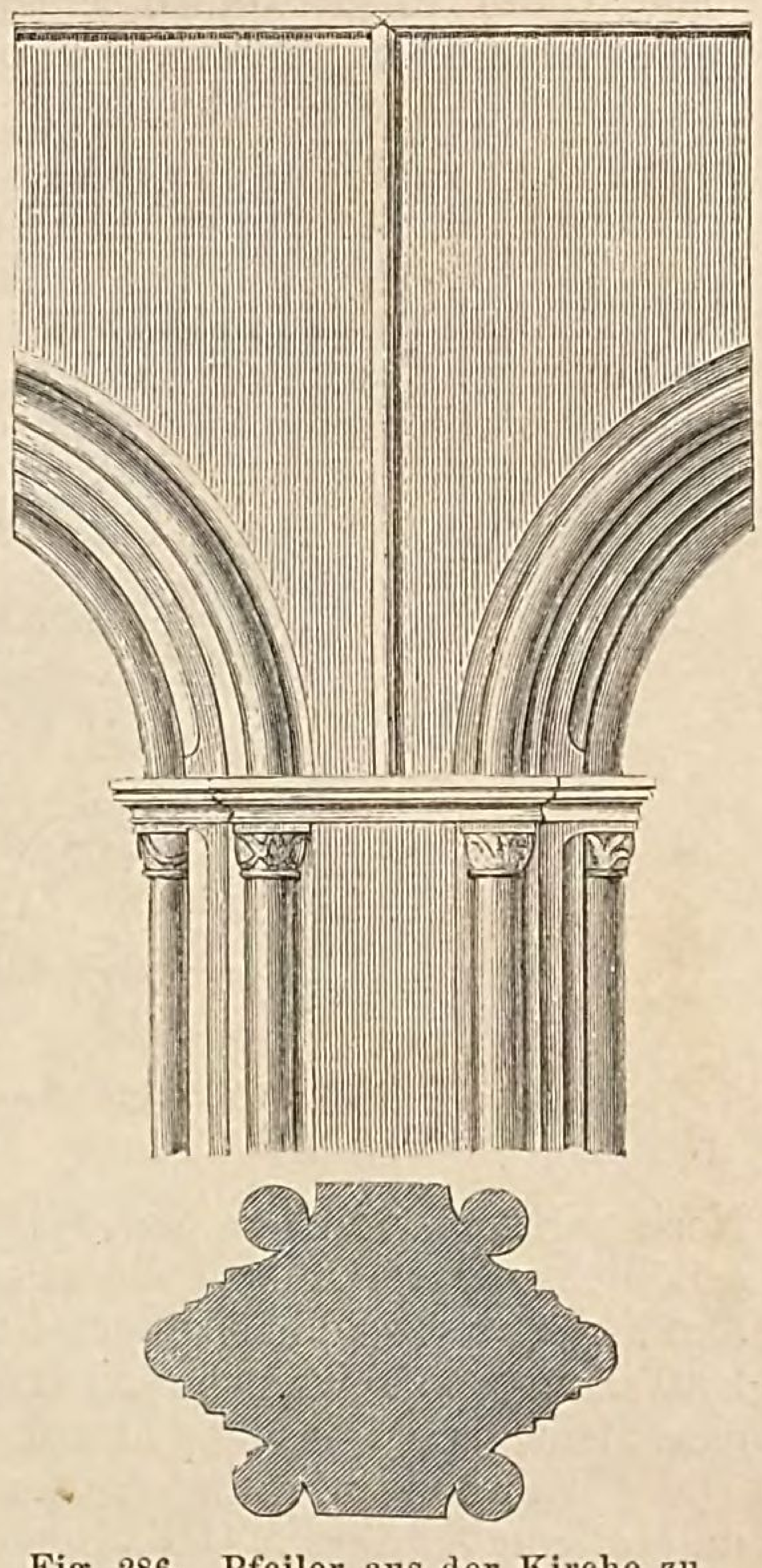


Fig. 286. Pfeiler aus der Kirche zu Thalbürgel.

Neben diesem Kapitäl tritt noch ein anderes, das kelchförmige auf, das entweder einfach oder mit Ornamenten bedeckt, häufig zur Anwendung kommt (Fig. 285). Endlich gehen oft beide Formen, die kubische und die kelchartige, in einander über, wie denn überhaupt die ornamentale Durchbildung die mannichfachsten Gestaltungen mit sich bringt.

Ausser der Säule wird der Pfeiler vielfach, entweder ausschliesslich oder abwechselnd mit jener gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, viereckig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuss, der meistens die Gestalt der attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Combinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben, wobei jedoch fast ohne Ausnahme von der rechtwinkligen Grundform ausgegangen wird. (Fig. 286.) Man bringt an den Ecken eine leise Abschrägung an oder lässt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitäl und ihre Basis haben, aber durch gemein-

samen Sims und Fuss mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden. Diese reiche Gliederung, die den strengen Ernst des Pfeilers mildert, ohne doch seiner Stützfähigkeit Abbruch zu thun, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen fort, so dass deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält.

Das Aeussere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Thurmbau sich bedeutsam gipfelnd. Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Theilung der Wandflächen verwendet man schmale, pilasterartige Streifen, sogenannte Lisenen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen, und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt wird. Dieser Bogenfries, ein untrügliches Merkmal romanischer Bauten (Fig. 287), wird in mannichfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Consolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher Profilirung. Ueber ihm schliesst sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sogenannten Stromschicht) gebildet wird (Fig. 287).

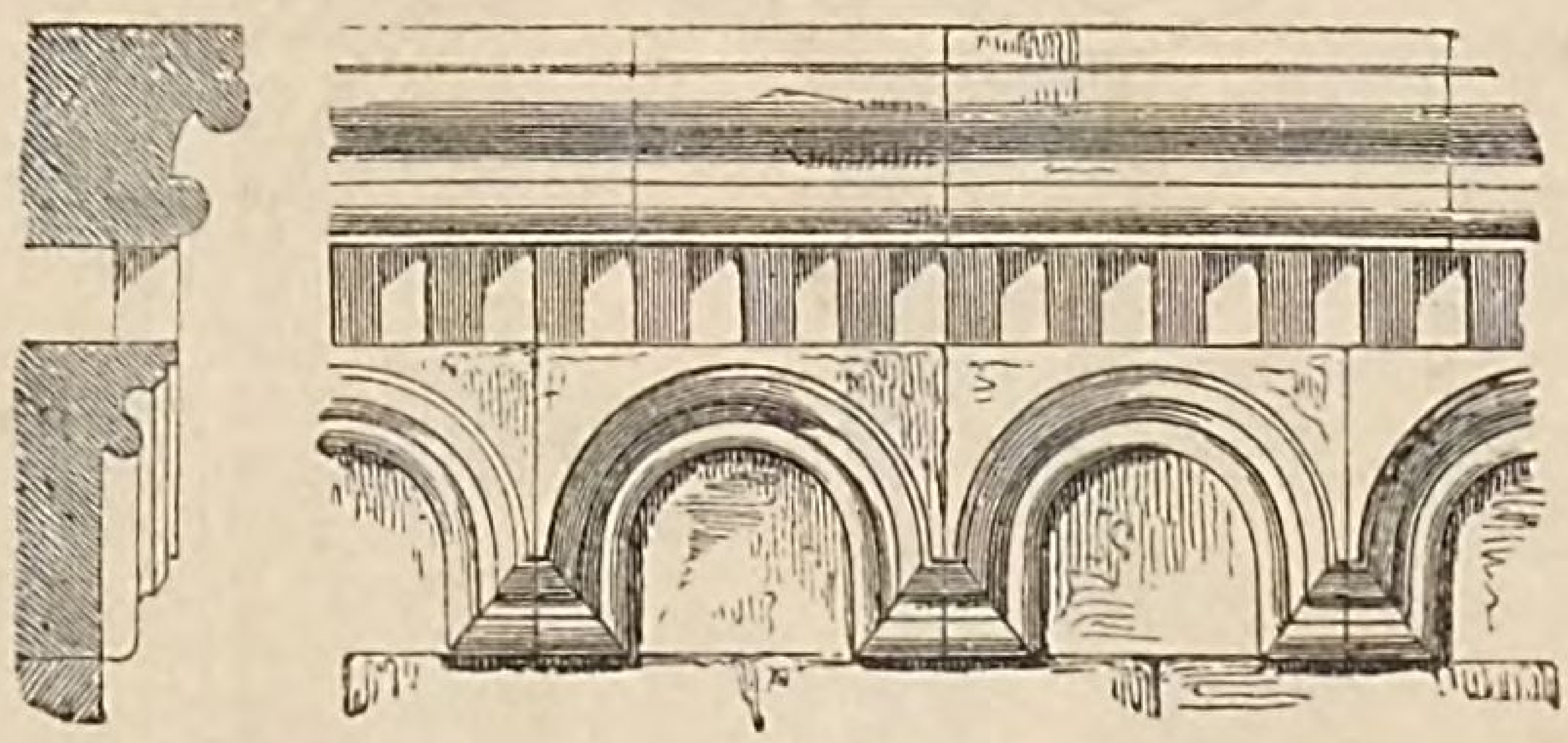


Fig. 287. Rundbogenfries der Kirche zu Wiener Neustadt.

Noch wirksamer ist der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen abwechselnd erhöhter und vertiefter Steine besteht, oder ein anderer verwandter Fries, der aus ähnlich abwechselnden runden Stäben zusammengesetzt ist. In gewissen Gegenden tritt dann auch wohl in antikisirender Weise, doch in selbständiger Auffassung eine Reihe von Consolen hinzu.

Während nun die ernsten geschlossenen Mauermassen nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen werden, fügt sich in manchen Gegenden an der Hauptapsis und auch wohl an anderen Haupttheilen des Baues, wie Fig. 289 zeigt, eine völlig freie, auf kleinen Säulchen ruhende Galerie hinzu, die einen Umgang um die betreffenden Theile bildet und nicht allein die Mauermasse vermindert, sondern auch dem sonst so ernsten, gemessenen Wesen dieser Architektur eine lebendige, heitre Bekrönung gibt. Auch ausserdem erhalten die östlichen Theile eine reichere Behandlung, der inneren Bedeutung derselben angemessen.

Besonders wichtig ist sodann die Ausbildung der Façade, für deren Composition durch die unmittelbare Verbindung eines Thurmbaues ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden Seitenschiffe zwei Thürme, in frühester Zeit rund, bald jedoch der besseren Verbindung wegen viereckig. (Fig. 288.) Sie schliessen wie mit kräftigem Rahmen den breiten mittleren Theil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal

in dasselbe mündet. Bisweilen wird das untere Geschoss in ganzer Breite ungetheilt aufgeführt und mit einem Bogenfries abgeschlossen, so dass erst über diesem die einzelnen Theile sich selbständig entfalten. Manchmal aber wird schon von unten auf durch Lisenen eine der inneren Anlage entsprechende Gliederung der Façade durchgeführt. Die Thürme steigen sodann in mehreren Geschossen auf,

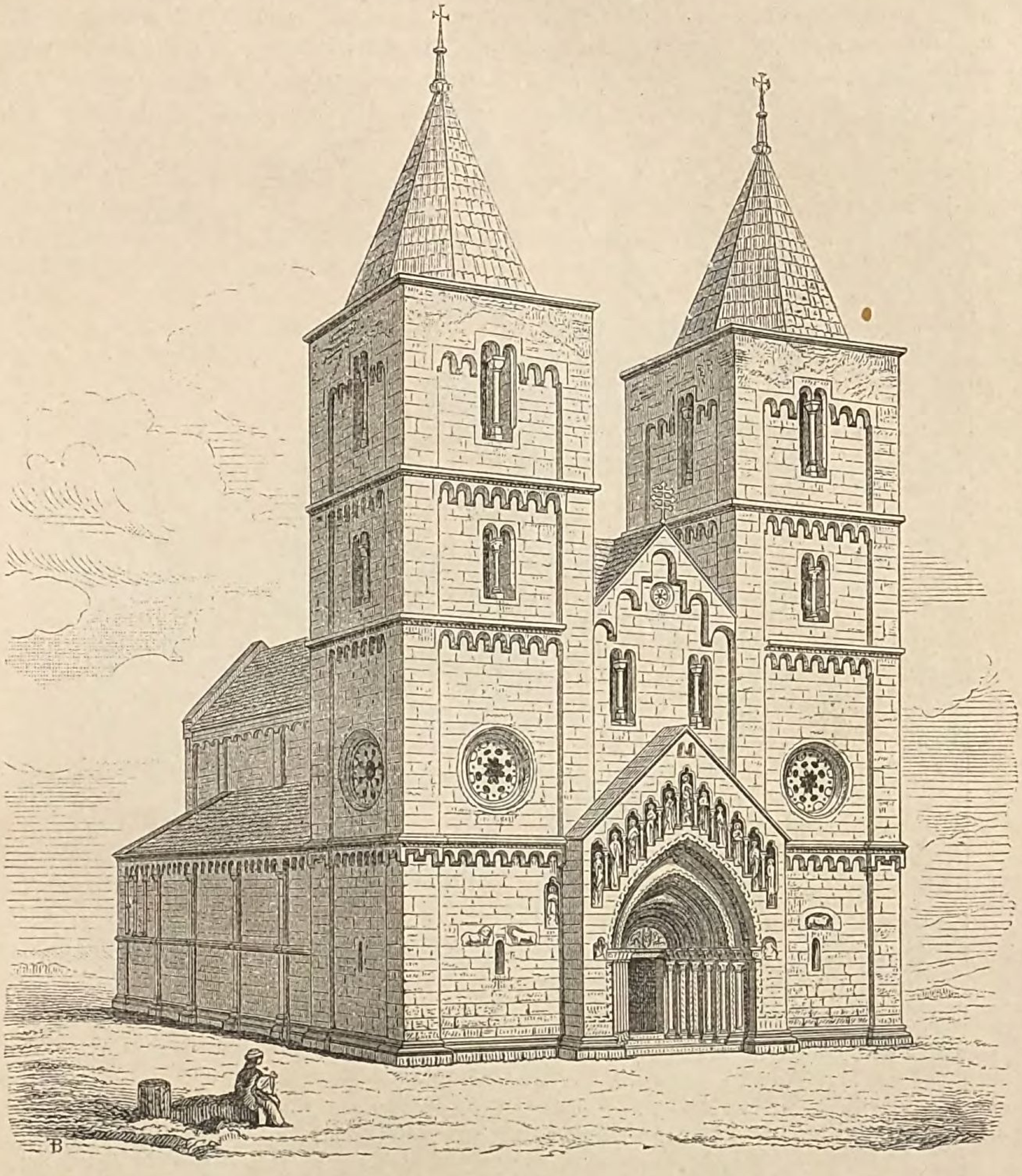


Fig. 288. Façade der Kirche zu St. Ják.

durch Lisenen und Bogenfriese eingefasst, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Die oberen Geschosse der Thürme erhalten Schallöffnungen, d. h. paarweise oder zu dreien gruppirte und durch Säulchen getheilte fensterartige Durchbrechungen der Mauer, die je weiter nach oben desto grösser und zahlreicher werden, so dass die Masse des Thurmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Häufig wird der Thurm sodann in den oberen Theilen achteckig fort-

geführt und der Uebergang aus dem viereckigen Unterbau in einfachster Weise durch eine schräge Abdachung bewerkstelligt.

Den Mittelpunkt der Façade bildet das Hauptportal, dessen Wände auf

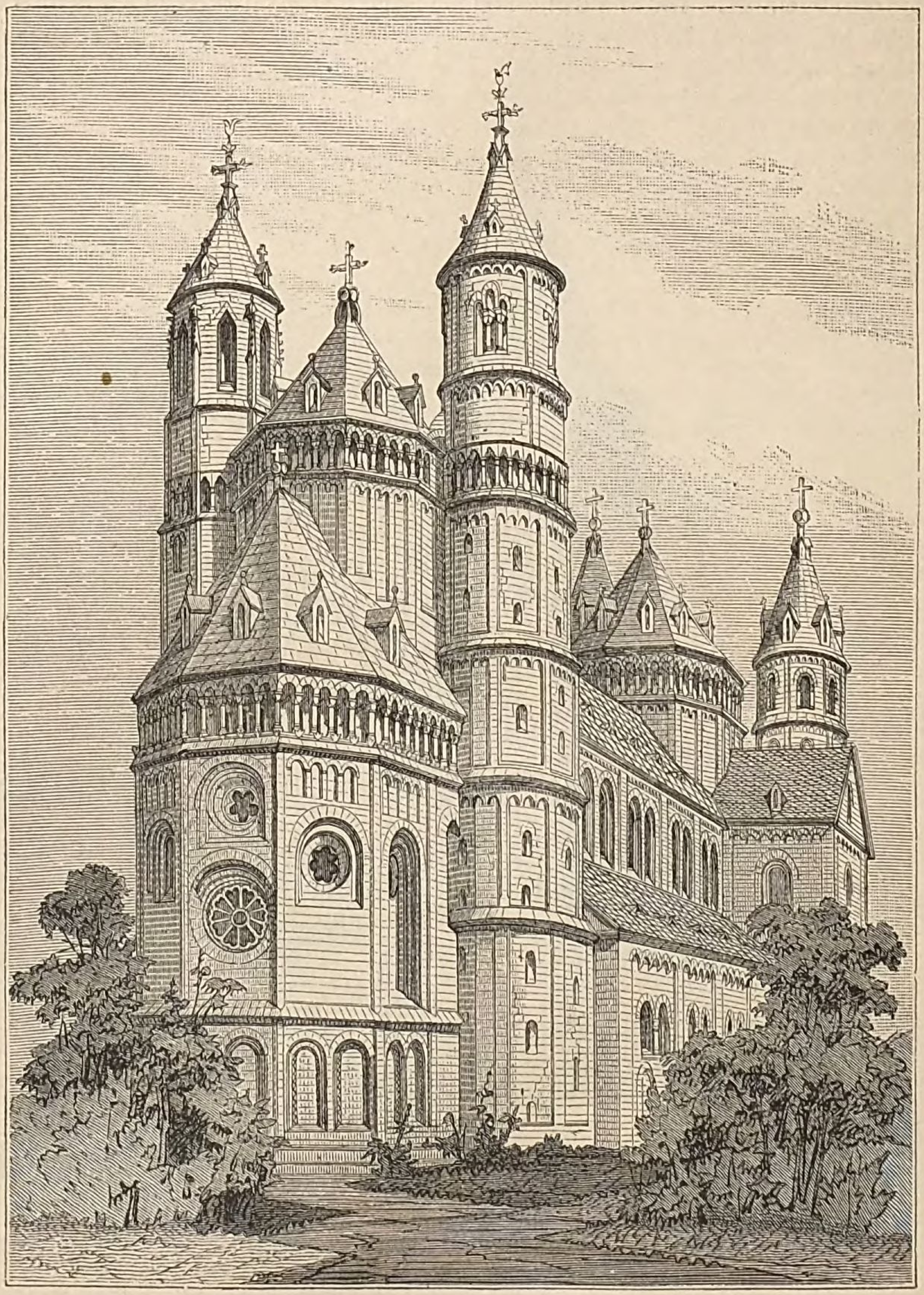


Fig. 289. Dom zu Worms. (Nach Dollinger.)

beiden Seiten sich von innen nach aussen erweitern und mehrfach rechtwinklig eingeschnitten sind, so dass sich Vertiefungen bilden, in welchen einzelne schlanke Säulchen angeordnet werden. (Fig. 288.) Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch

durch besondere Kapitäle und Basen hervorgehoben. In ähnlicher Weise setzt sich diese Gliederung der Portalwand an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluss dient. Wo die Oeffnung des Einganges, wie meistens geschieht, mit einem horizontalen Balken geschlossen wird (Fig. 288), bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld, auch Tympanon genannt, welches häufig mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird. An den Portalen entfaltet sich gewöhnlich die volle Pracht der Ornamentation, die mit ihren mannichfachen Mustern nicht bloss die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung oft gänzlich bedeckt. Ueber dem Portal wird manchmal ein grosses Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, wesshalb es den Namen Radfenster erhält. Den oberen Abschluss der Façade bildet entweder das Dach des Mittelschiffes, das dann oft mit einem aufsteigenden Bogenfriese seine Giebellinie auszeichnet, oder es legt sich ein hoch aufragender Querbau als Verbindung zwischen die Thürme. In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannichfaltige Variationen erfahren, prägt sich ein ernst

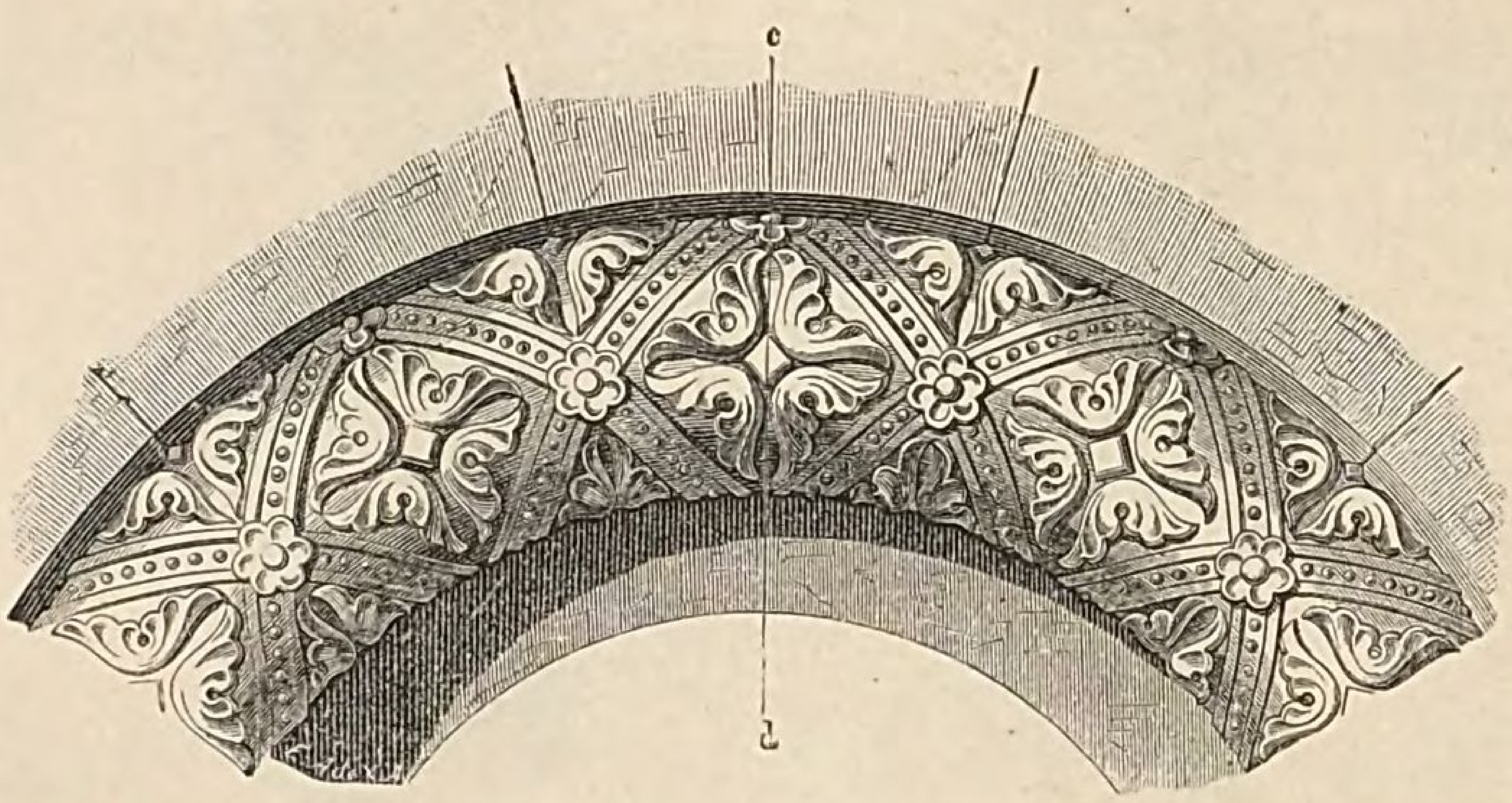


Fig. 290. Romanisches Pflanzenornament.

geschlossener, streng und klar gegliederter und an den entsprechenden Stellen reich entwickelter Façadenbau würdevoll und mächtig aus. Die ganze Kirchenanlage erhält in ihm einen bedeutsamen Abschluss, in welchem die Hauptformen des Innern kräftig zusammengefasst sind, und die räumliche Gliederung des Baues sich verständlich ausspricht.

Gleichwohl ist mit diesen Grundzügen die Mannichfaltigkeit der Conceptionen dieses unendlich vielseitigen Styles noch nicht erschöpft. Namentlich durch lebendigere und reichlichere Anlage der Thürme erhebt sich oft die bedeutendere Abtei- oder Kathedralkirche zu grossartig prachtvoller Gruppirung. Dafür wird besonders der Umstand entscheidend, dass über der Durchschneidung von Langhaus und Querschiff oft eine Kuppel emporgeführt wird, die nach aussen meistens mit achteckigem thurmartigem Körper aus der Masse des Gebäudes aufragt, mit Lisenen und Bogenfriesen gegliedert, oft mit Säulengalerien gekrönt und mit polygonem Pyramidendach abgeschlossen. Zu diesen Kuppeln, in denen ein Anklang an byzantinische Bauweise, wenngleich in völlig selbständiger Ausprägung, nicht zu verkennen ist, treten dann oft auf beiden Seiten des Chores, oder am Ende der Nebenschiffe schlanke Thürme hinzu; manchmal wiederholt sich die Kuppel auf einem zweiten Kreuzschiff, verbindet sich ebenfalls mit zwei Thürmen, wodurch dann die ganze Anlage einen ungemein stattlichen Eindruck gewinnt (Fig. 289). Für die Ausbildung der Thürme findet der romanische Styl dann ebenfalls ein

höchst mannichfaches Gepräge, bildet das Dach, den Helm des Thurmes, sei er aus Stein oder aus Holz construirt und im letzteren Falle mit Metall oder Schiefer gedeckt, bald schlanker, bald stumpfer, bald einfacher, bald in reicherer Gliederung, je nachdem die fortschreitende Entwicklung oder die abweichende Richtung einer lokalen Schule dabei maassgebend wird. In diesem wie in jedem anderen Punkte macht der romanische Styl eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltungen geltend, dass nur eine Andeutung des allgemein Ueblichen gegeben werden kann, da erst aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebenskraft dieser Architektur zu gewinnen ist.

Ueber alle Glieder des Baues ergiesst sich nun eine Fülle von freier Ornamentik, die an Kapitälen, Gesimsen, Archivolten, Säulenbasen und selbst an den Schäften der Säulen ihren Reichthum entfaltet. Zunächst gehört dieselbe dem vegetativen Leben an (Fig. 290); Ranken, Blumen und Blätter verbreiten sich an den Kapitälen und Gesimsen in reicher Pracht und grosser Mannichfaltigkeit. Doch ist das romanische Pflanzenwerk niemals bestimmten Naturformen nachgebildet,

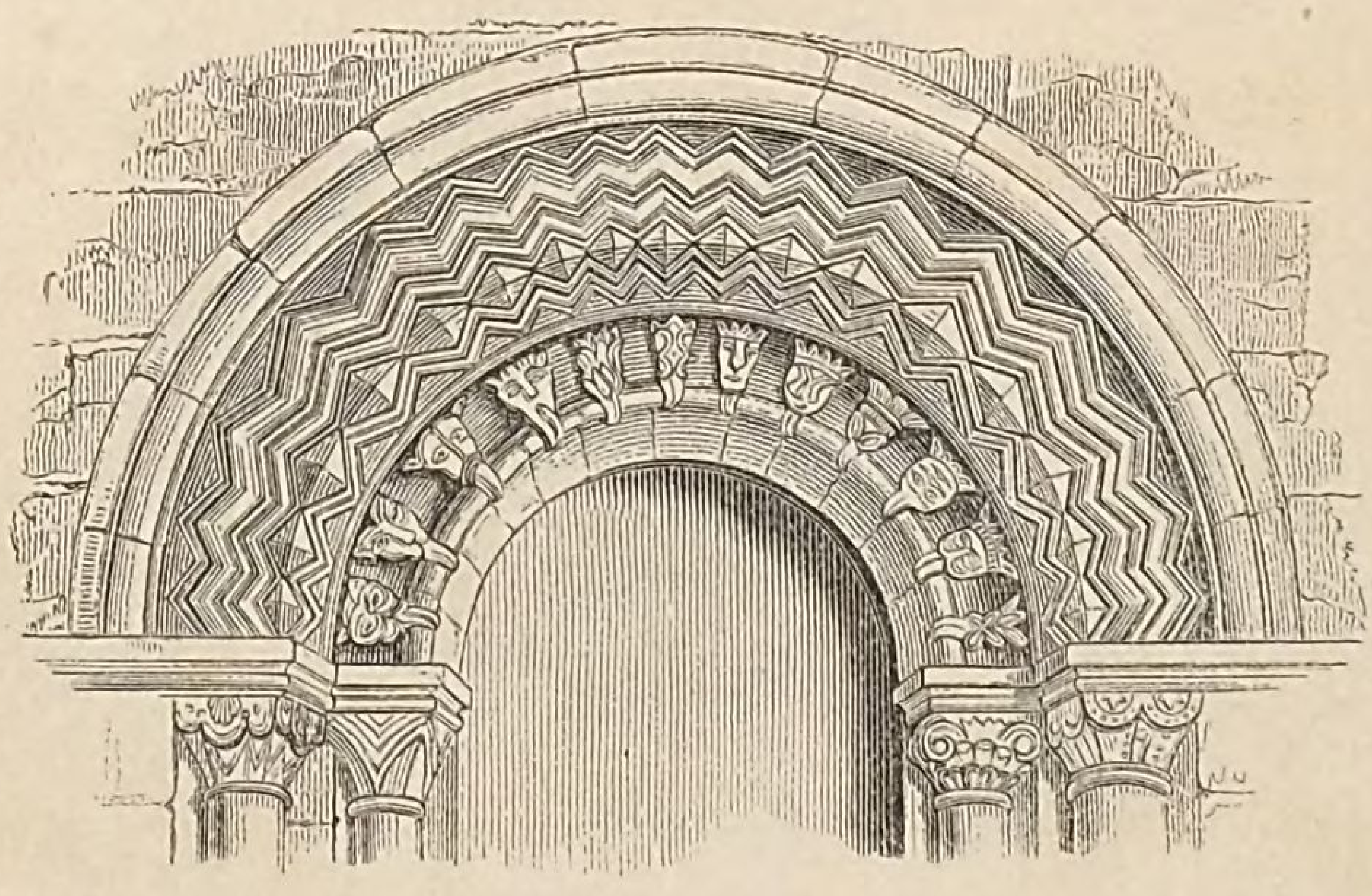


Fig. 291. Romanisches Linearornament.

sondern gibt nur in kräftigen Zügen ein mehr stylistisches, allgemeines Gesetz zu erkennen. Meistens ist es ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sogenannten Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzetförmigen Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Neben diesem Pflanzenwerk kommt an Friesen und Gesimsen, auch besonders an Thürumfassungen häufig lineares Ornament vor, verschlungene und verknotete Bänder, Mäander, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien (Fig. 291), Schuppen, Schachbrettmuster, und anderes dergleichen in bunter Auswahl und meist in kräftigem, rundem Profil. Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Thier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art, theils von tief symbolischem Gehalt, theils lediglich Ausflüsse der nordischen Phantastik, und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck in einander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Dass auch hierin grosse Verschiedenheiten, je nach der Epoche, dem Lokal, dem angewandten Material zur Erscheinung kommen, dass es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft freien, eleganten Arbeiten gibt, versteht sich von selbst. Allein auch im Ganzen nimmt die romanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine schulmässige Vollendung der römischen Antike ist verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichthum, eine

unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen; der verwandten arabischen Ornamentik aber tritt die romanische mit grösserer Selbstbeherrschung der Phantasie, kräftigerer Ausprägung der Formen und verständiger Beschränkung in der Anwendung entgegen. Gerade diese energische Plastik bezeichnet einen Hauptvorzug der romanischen Architektur.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so werden wir vor Allem durch das frische Leben, mit welchem die germanischen Nationen das Schema der Basilika erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben, wohlthuend berührt und angezogen. Allerdings ist der Charakter des Baues noch ein hieratischer, ein priesterlich ernster, wenn auch oft zu festlicher Pracht gesteigert; aber dennoch pulst in ihm die starke selbständige Empfindung des germanischen Volkes, regt sich in seinem Gliederbau der Athem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des Organismus die Plastik sich vielfach bethätigen konnte, so wurde auch der Malerei eine grossartige Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen zu schmücken

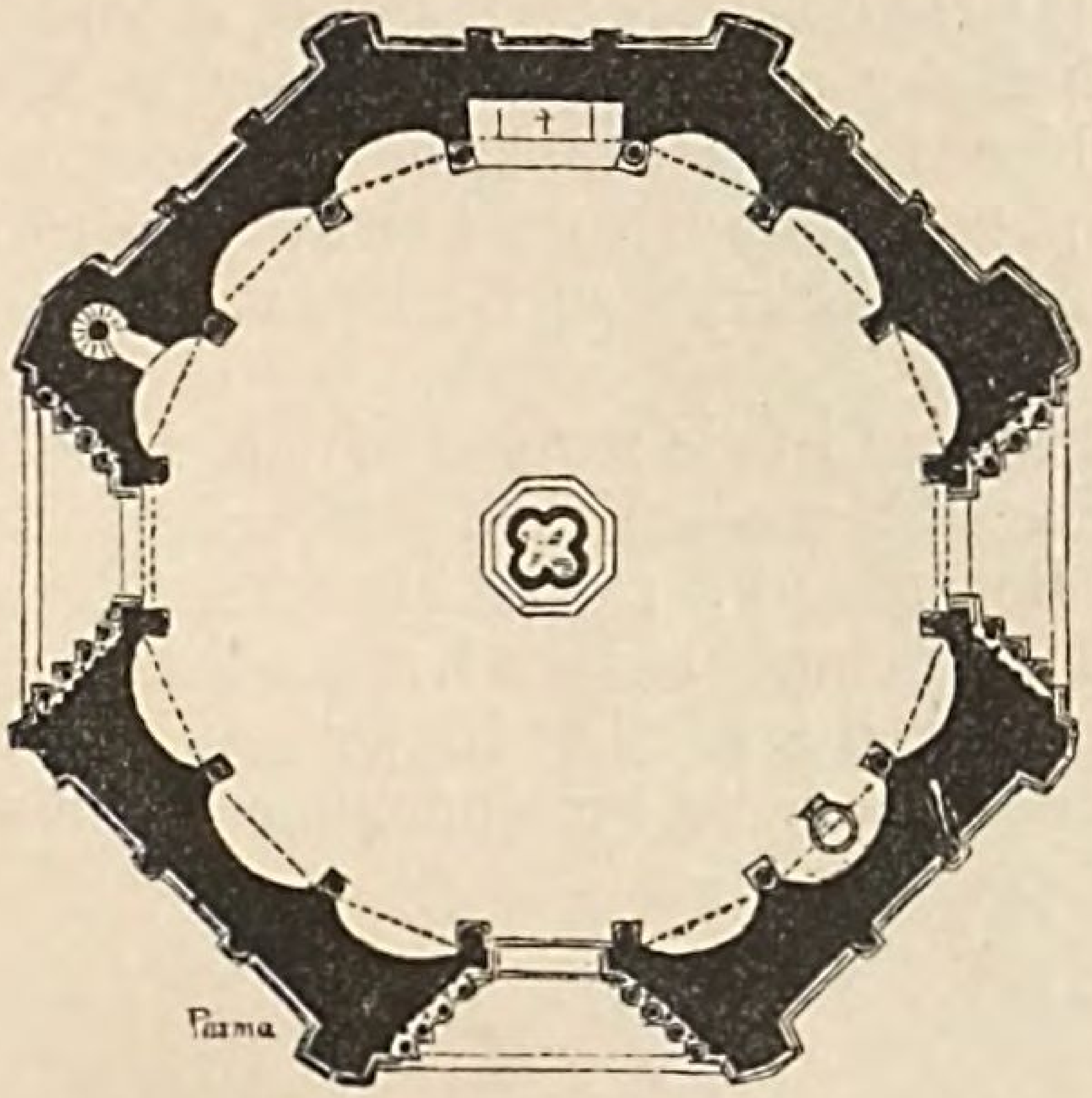


Fig. 292. Baptisterium zu Parma.

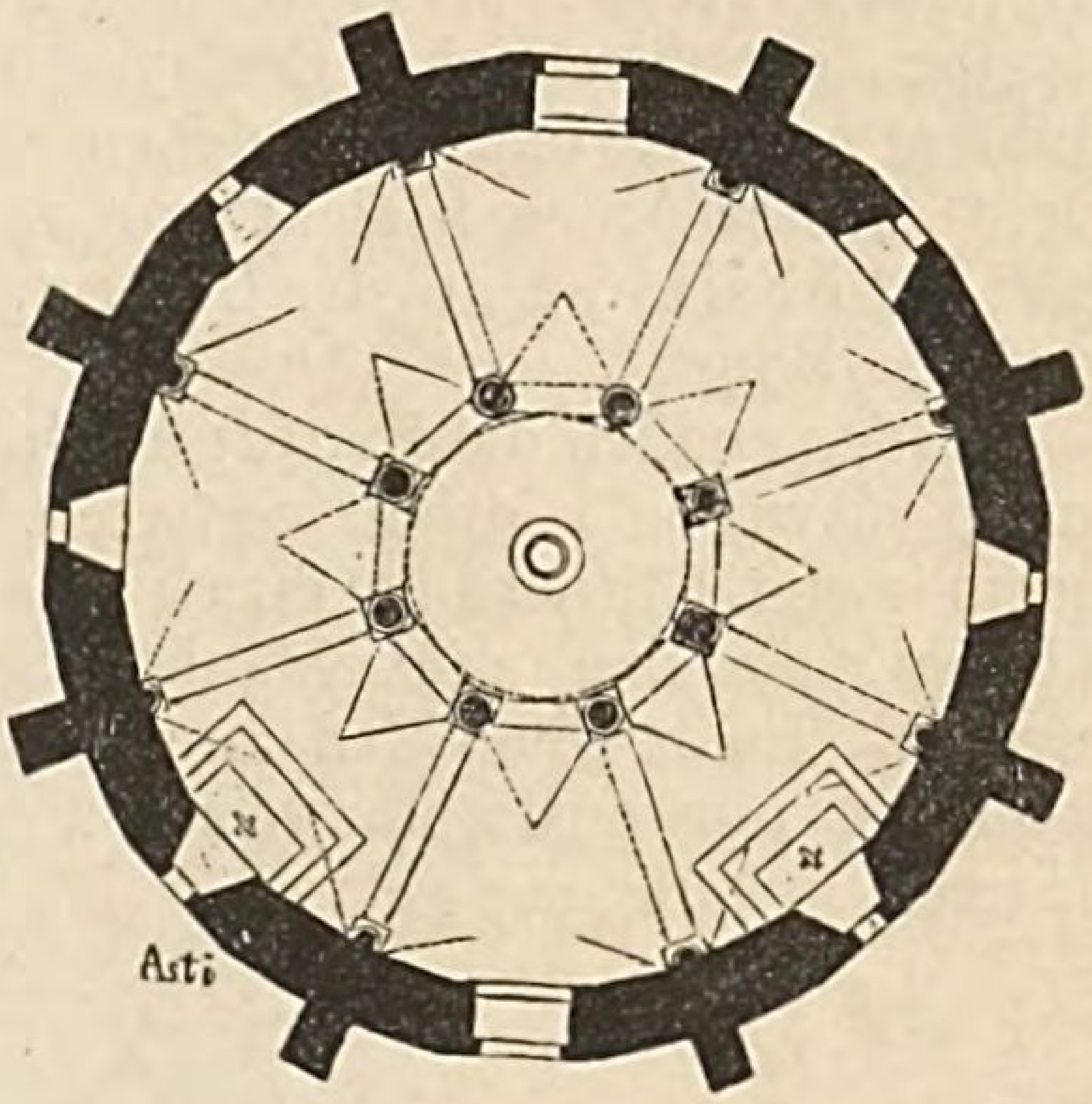


Fig. 293. Baptisterium zu Asti.

hatte. In der Apsis thront meistens in weitem, mandelförmigem, von Engeln gehaltenen Rahmen (der Mandorla), auf dem Regenbogen sitzend der Erlöser, von Weitem schon dem Eintretenden das Buch des Lebens zeigend. An ihn schliessen sich die Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des alten Bundes. Die Gemälde werden auf dem trockenen Bewurf ausgeführt, und die Gestalten setzen sich meist in kräftigen Farben von dem blauen Grunde ab. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitäle scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mässige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit. —

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isolirtes Werk betrachtet. Das war es aber nicht, vielmehr nur ein Theil, wenngleich der wichtigste, gefeiertste, eines grossen Ganzen, das sich in mannichfaltiger Gruppirung entwickelte. Die Kirchen waren meistens mit klösterlichen Stiftungen verbunden, deren umfangreiche Gebäude sich an dieselben entweder nördlich oder südlich anschlossen. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang, eine meist gewölbte Halle, die einen ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet.

An ihn schliesst sich sodann ein Kapitelsaal für die Berathungen, ein Refectorium oder Speisesaal, sowie die mannichfachen anderen Räume, die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde aber mit Mauern und Thürmen festungsartig umzogen und gab sich schon von Weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen. So noch jetzt Maulbronn in Schwaben.

Aber auch eigentlich kirchliche Bauten finden sich vielfach in dieser Epoche, die von dem Basilikenschema abweichen und eine polygone oder kreisförmige Anlage befolgen. Diese sind namentlich bei den Kathedralen die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine centrale Anlage beliebt wurde; ferner die Heiligegrabkirchen oder Todtenkapellen auf den Kirchhöfen (die sogenannten Karner), und endlich finden sich auch sonst wohl abweichende, dem Centralschema sich zuneigende Kirchenbauten. Sind dieselben ohne Umgänge, so pflegt eine reichere Nischenanlage, nach Innen oder nach Aussen tretend (Fig. 292), eine mannichfaltigere Raumentwicklung zu gewähren; ist aber durch einen oder zwei Kreise von Stützen eine Gliederung des Raumes gegeben (Fig. 293), so bildet sich nach Analogie der Basiliken ein höheres Mittelschiff, welches von niedrigen Seitenschiffen als Umgängen umzogen wird. Sodann finden sich bisweilen, namentlich auf Burgen, Doppelkapellen, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Oeffnung im Fussboden der oberen mit einander in Verbindung stehen, und von denen die untere bisweilen als Grabkapelle angeordnet war.[1] Solche Anlagen sieht man noch u. a. auf den Burgen zu Nürnberg, Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut, und in der Klosterkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

Was endlich die Profanarchitektur betrifft, so ist sie namentlich an Schlossbauten bisweilen stattlich vertreten, wo die ernste Massenhaftigkeit der Anlage, die angemessene Gliederung durch Lisenen und Bogenfriese, sowie bisweilen durch Galerien, die sich auf schlanken Säulchen öffnen, einen ansprechenden Eindruck gewährt. So z. B. an den älteren Theilen der Wartburg. Die bürgerliche Architektur ist nur ausnahmsweise in dieser Epoche schon zu monumentaler, künstlerischer Ausprägung gelangt.

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die wir als Merkmal mittelalterlicher Kunst bereits hervorgehoben, brachte im romanischen Styl gegen den Ausgang seiner letzten Blüthezeit eine merkwürdige Bewegung hervor, die den strengen, reinen Charakter dieser Architektur allerdings trübte, mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen aufnahm, aber gleichwohl am Grundprincip romanischer Bauweise festhielt und sogar derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gab, deren dieselbe fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Styl und die Gothik gestellt ist, den Uebergangsstyl. Seine Herrschaft beschränkt sich aber auf den Zeitabschnitt von 1175—1250, obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein giltig sind, und auch diese Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden in Form und Wesen gestaltet.

Hervorgegangen war sie aus dem gesteigerten Bedürfniss nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde des Daseins. Das äussere Leben war überall mehr und mehr dem strengen klösterlichen Bann entwachsen. Das Ritterthum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichthum zu fühlen. Der Handel führte grosse Schätze und die Anschauung fremder Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Orients bekannt; man sah dort schlanke, heitre, farbenprächtige Werke,

[1] Vgl. *W. Weingärtner*, System des christlichen Thurmbaues. Göttingen 1860.

kecke, pikante Formen, kühne Combinationen, und das Alles musste auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. Sofort sieht man nun orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes eindringen, unter ihnen am meisten den Spitzbogen, die Kleeblattbögen; aber selbst jene phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnirten Bogens wagen sich, wenngleich vereinzelter, hervor. Indem der abendländische Geist jene spielenden Elemente einer kecken dekorativen Kunst aufnahm, gab er ihnen jedoch allmählich einen anderen, einen neuen, tieferen Gehalt. Nach den ersten schüchternen Versuchen sie einzubürgern wies er ihnen feine este Stelle in seinem architektonischen System an und legte ihnen das Gesetz eines höheren Organismus auf. Den Kleeblattbogen findet man

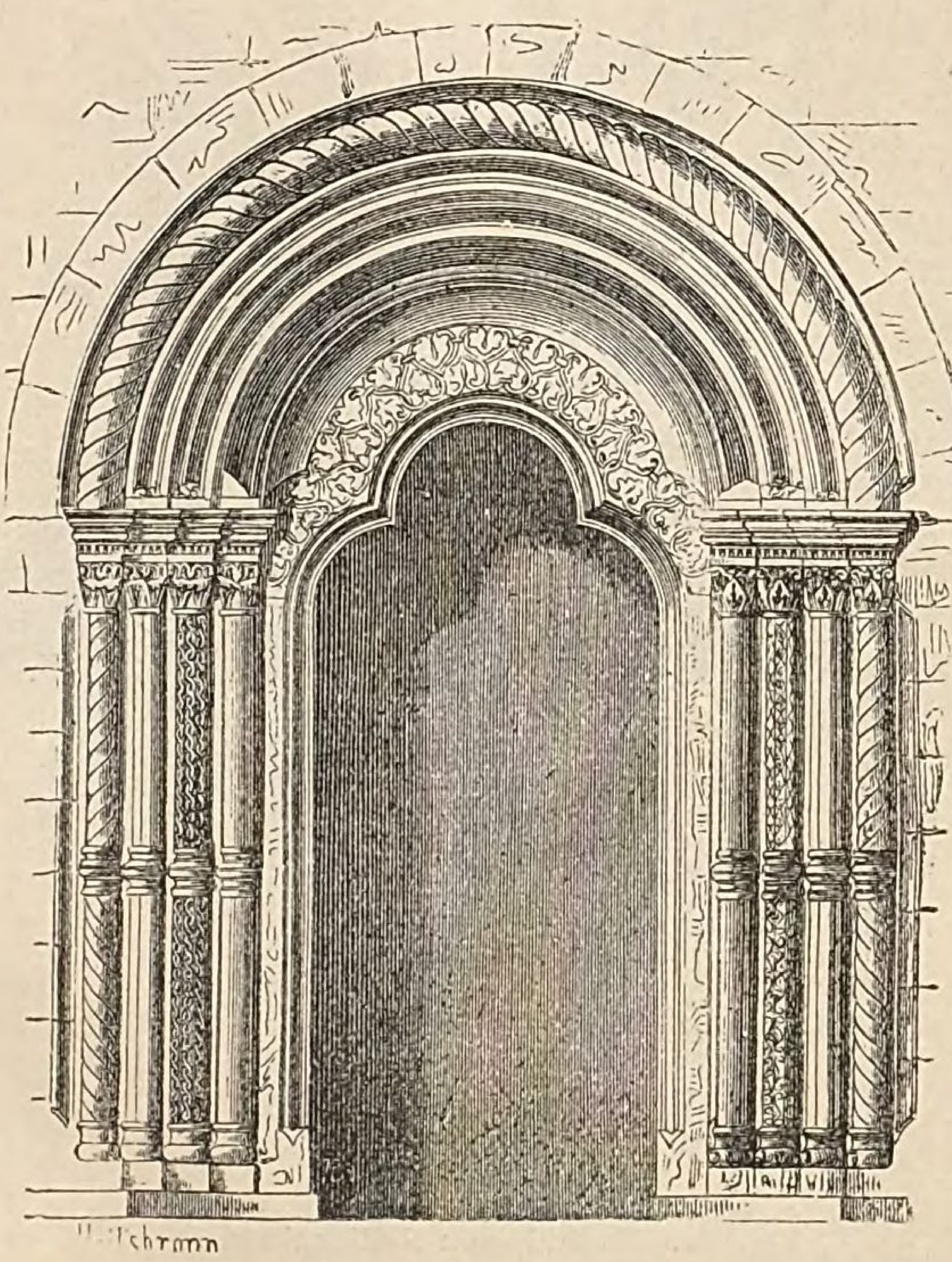


Fig. 294. Portal zu Heilsbronn.

an Portalen (Fig. 294), an Galerien, Kreuzgangfenstern, und besonders reich und prachtvoll ausgebildet an den Gesimsen, wo früher der einfache Rundbogenfries herrschte. Aber auch dieser selbst wird noch häufig neben der neueren Form angewendet, dann jedoch in so reicher Profilirung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, dass er hinter jenem nicht zurückbleibt.

Ungleich wichtiger noch wurde für die neue Stylentwicklung der Spitzbogen. Auch er sollte zunächst nur einer schlankeren, freieren Entfaltung, einer mannichfacheren Abwechslung genügen. So wurde er denn an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst an den Gewölben in Anwendung gebracht. Aber auch hier ist eine consequente Durchführung der neuen Form keineswegs beabsichtigt; vielmehr wechselt sie vielfach mit dem Rundbogen ab, und namentlich hält man bei Fenstern und Portalen noch lange am

Rundbogen fest, während Arkaden und Gewölbe den Spitzbogen zeigen. Diese Aufnahme des Spitzbogens in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Eintheilung desselben bedurfte. Man kam daher bisweilen dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und das Langhaus mit schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann für sich wieder ein rascheres Pulsiren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygon gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.

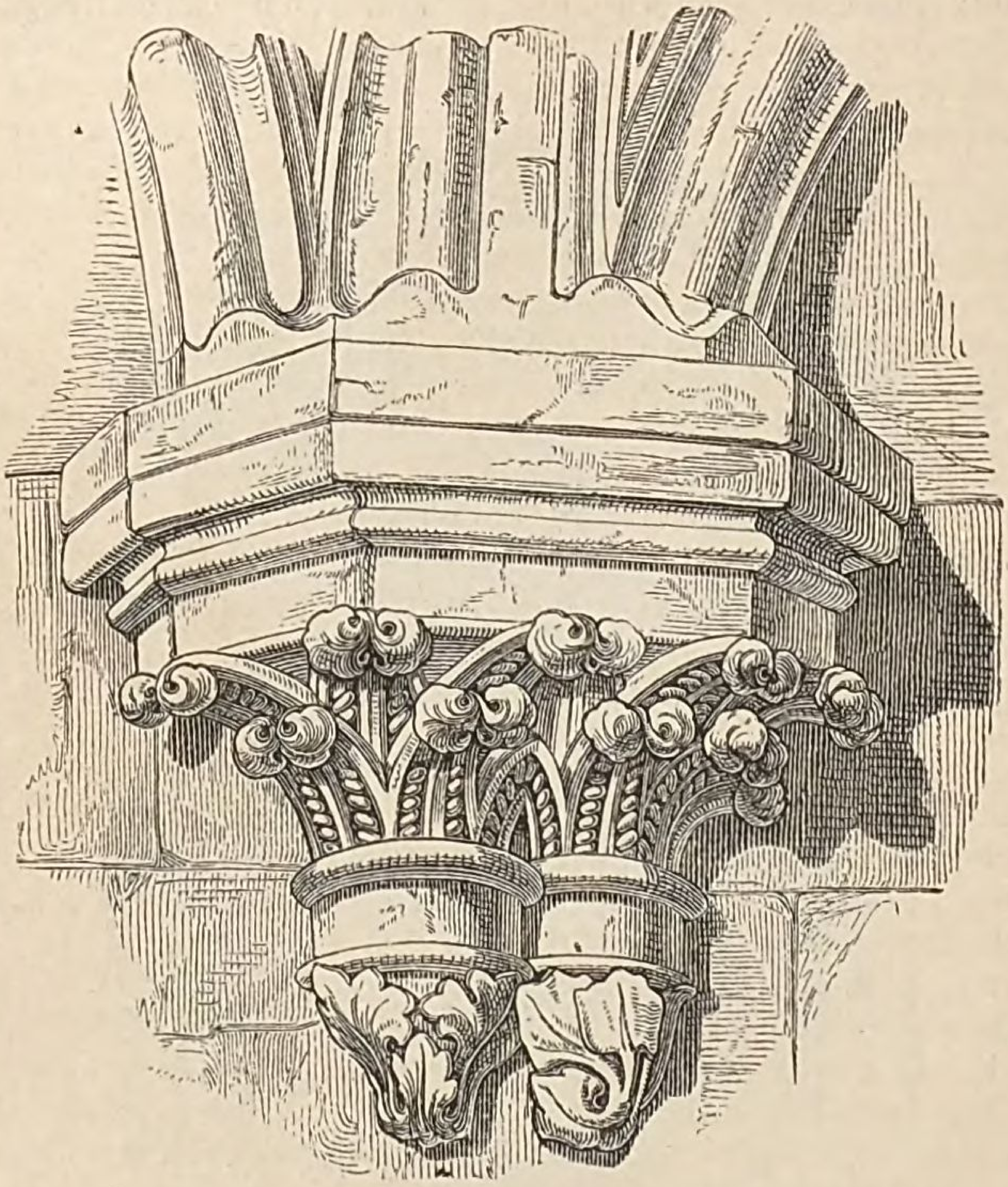


Fig. 295. Kapitäle von Heiligenkreuz.

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung gestrebt. An den Gewölben gibt sich dies darin zu erkennen, dass die Quergurte ein complicirteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischen liegenden Ecken. Ferner werden die Kanten der Gewölbe mit rund profilirten Kreuzrippen ausgestattet, so dass die grossen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markirte Eintheilung zeigen. Noch lebendiger und vielseitiger gestaltet sich oft die Profilirung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. Indess geht die eigentlich normale, der neuausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffpfeilers auf eine regelmässige Kreuzanlage aus, so dass den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuz-

rippen kleinere Ecksäulen entsprechen. Ueberhaupt werden in verschwenderischer Weise schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken, oder in den Arkaden der Kreuzgänge, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden, als Stützen der Bögen gebraucht, so dass daraus eine ungemein lebendige Wirkung sich ergibt. Namentlich in den Kreuzgängen führt dies oft zu glänzender Entfaltung der Architektur, zumal sich damit eine vollkommen durchgeführte Gliederung der Wände verbindet. Aber auch in den grossen kirchlichen Gebäuden bringt die feinere Ausbildung der Pfeiler und die kräftigere Theilung der Gewölbe eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutend abweicht.

Das Streben nach kräftigerer Wirkung, das wir in den Hauptzügen der Architektur schon erkannten, durchdringt nun auch alle Details und bringt besonders in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik eine glänzende Durchführung mit sich. An Säulenbasen, Deckplatten und Gesimsen wird durch tiefe Auskehlung und Unterschneidung, sowie durch scharfes Vorspringen der vielfach gehäuften Glieder eine schlagende, auf lebendige Constraste ausgehende Wirkung erzielt. An den Kapitälen wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit einem glänzenden Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks, namentlich aber mit knospenartigen, an langen Stengeln sitzenden Blättern ausgestattet (Fig. 295). Häufig verkröpft sich auch die Säule, oder das Säulenpaar, ja der ganze Pfeiler, und erhält dicht unter dem Kapitäl, wie dieselbe Figur zeigt, einen consolenartigen, mit Laubwerk geschmückten Abschluss. Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, der von ausgekehlten und kräftig vorquellenden Gliedern gebildet wird (vgl. Fig. 294). So finden sich auch an den Gewölbrippen oft tellerartige Schilde angebracht.

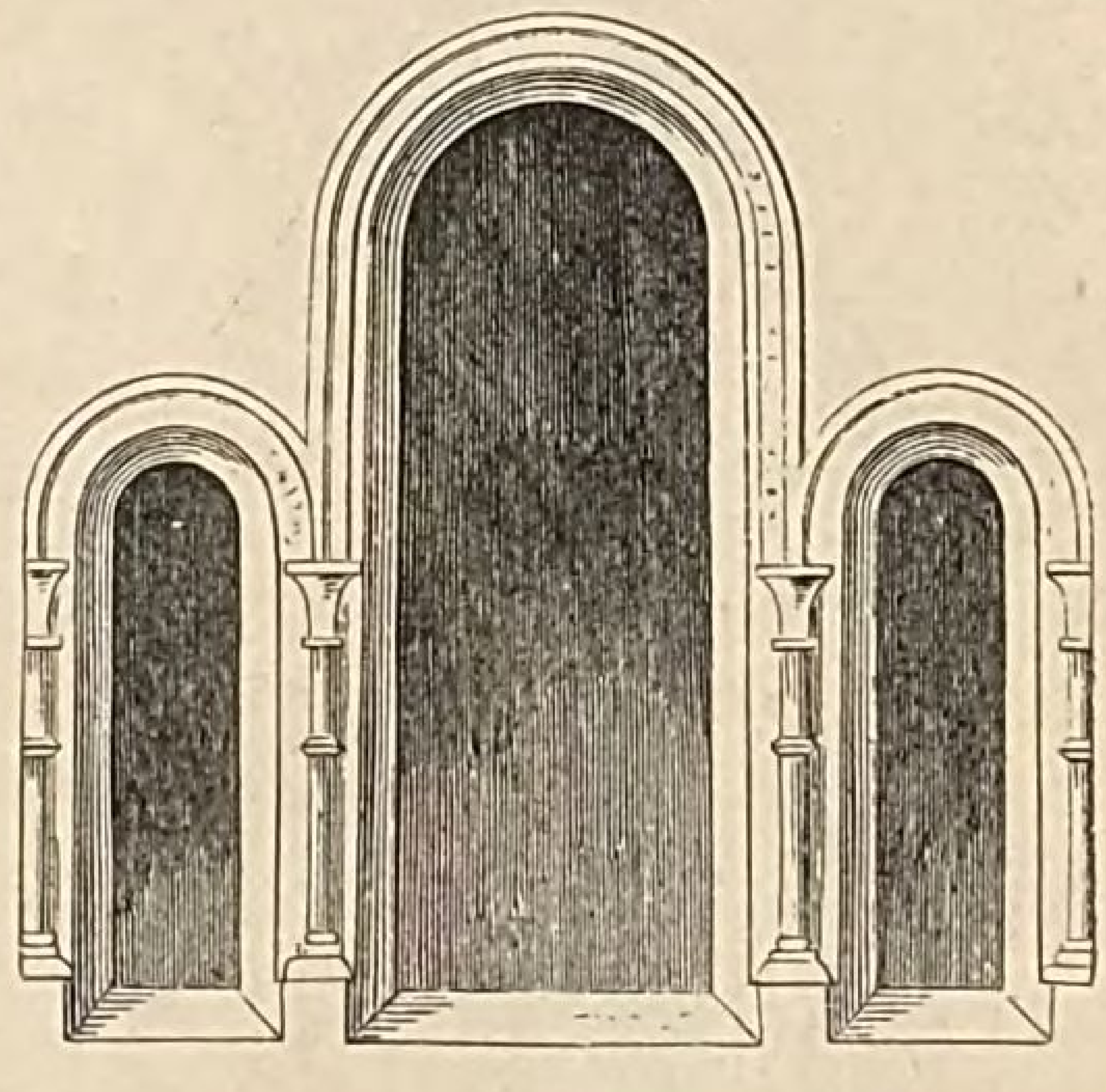


Fig. 296. Fenster vom Dom zu Münster.

Endlich bleibt noch zu bemerken, dass auch die Fenster an der allgemeinen Entwicklung theilnehmen. Die Richtung nach dem Freieren, Schlankeren macht sich an ihnen dadurch geltend, dass sie, mag man sie nun rund oder spitzbogig schliessen, weiter und länger gebildet werden, und dass sie öfter zu zweien oder dreien (Fig. 296) in eine Gruppe zusammentreten, auch wohl sich mit einem kleinen Rundfenster verbinden. Das Streben nach lebendiger Gruppirung, lichter Wirkung und möglichster Durchbrechung der Flächen spricht sich darin aus. Zudem bringt der rastlos nach Neuem suchende Sinn manche andere Fensterformen, runde, mit Halbkreisen umfasste (Fig. 297), halbrunde, lilien- und fächerförmige hervor, und das Radfenster erhält eine glänzendere Entfaltung. Einen wichtigen Theil an der lebendigeren Gliederung der Wände haben sodann auch die zahlreichen Nischen, die gewöhnlich von einer Säulenstellung mit Blendbögen umgeben, vielfach angeordnet und namentlich für die Chorapsiden verwendet werden. Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den Portalen, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt- und selbst im Spitzbogen gebildet, deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitälen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen (Fig. 294).

Aus diesen Elementen bildet sich die letzte Entwicklungsstufe des romanischen Styles bisweilen in einer Schönheit, die denselben erst zu seiner wahrhaft freien, edlen Blüthe gelangen lässt, manchmal aber auch mit phantastischen, bunten,

willkürlichen Motiven schillernd und mehr zu dekorativem Spiel als zur Harmonie einer organischen Durchbildung sich erhebend, immer aber ein Beweis von der fast unerschöpflichen Triebkraft, vermöge deren der romanische Styl innerhalb seines scheinbar so strengen Gesetzes eine unendliche Fülle individueller Gestaltungen, bestimmt und lebendig ausgeprägter Einzelrichtungen hervorbringt.

Deutschland.[1]

Wenn wir die Uebersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Styles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Zunächst knüpft sich die neue, selbständige Entwicklung des Basilikenbaues an den Aufschwung, den gerade in Deutschland unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das ganze Leben nahm; sodann hat in Deutschland die Entwicklung der Basilika am meisten zu jener klaren, consequenten Form geführt, welche bei scharfer Ausprägung eines selbständigen Sinnes, sich doch fast völlig von einseitigen, phantastischen und übertriebenen Richtungen frei hält; endlich ist der romanische Styl so allgemein, so lange, mit so unverkennbarer Vorliebe in Deutschland gepflegt worden, dass er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei Unterschiede finden sich zwar auch hier, bedingt durch die kleineren lokalen Gruppen, durch den allmählichen Fortschritt in der Entwicklung, endlich durch die verschiedene Beschaffenheit des Materiales: dennoch bleibt eine gewisse Uebereinstimmung in der gesammten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

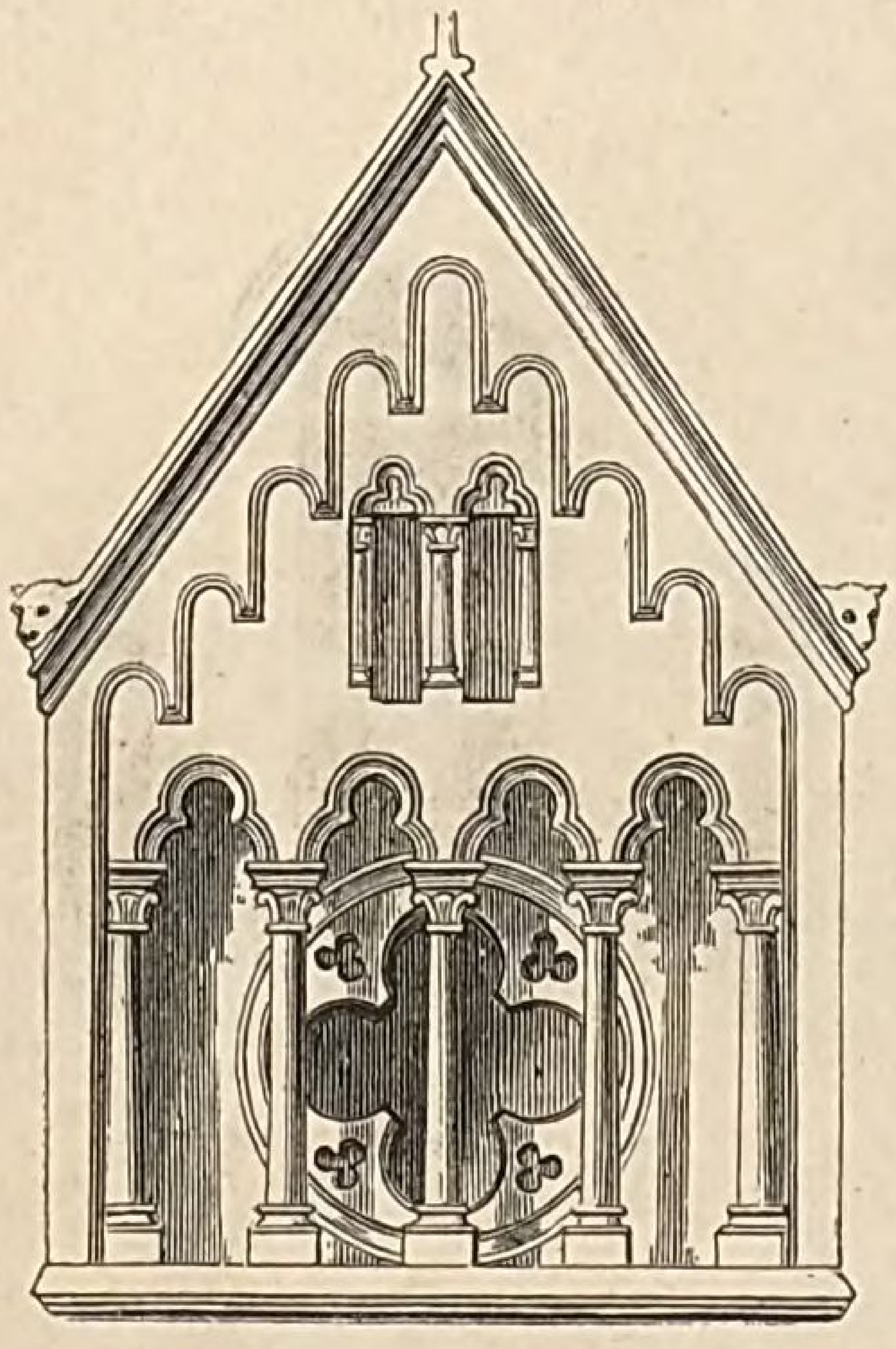


Fig. 297. Von der Kirche zu Gelnhausen.

Flachgedeckte Basiliken von grosser Strenge und Einfachheit der Behandlung finden sich namentlich in den sächsischen Gegenden,[2] welche als ächt deutsche Provinzen am reinsten und schärfsten in allen Kulturbeziehungen hervortreten. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer grösseren Nische, im Schiff sodann meistens einen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Thürme, zu welchen bisweilen noch ein dritter auf dem Querschiff sich gesellt. Ueberaus alterthümlich und streng erscheint die Kirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und vermuthlich mit gewissen Veränderungen noch von dem ersten Bau herrührend. Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, letztere mit unbehilflich antikisirenden Kapitälen; am Westbau sind die beiden runden Thürme und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswerth, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Freier und edler gestalten sich die antiken Reminiscenzen in den Details der

[1] Vgl. Denkm. d. K. Taf. 45 und 46 (V.-A. Taf. 23).

[2] Hauptwerk *L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Leipzig 1835—52. — *F. Kugler* und *E. F. Ranke*, die Schlosskirche zu Quedlinburg etc. Berlin 1838 und neuerdings in Kugler's Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I. Stuttgart 1853. — *H. W. Mithoff*, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Fol. Hannover. — *C. Schiller*, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs etc. 8. Braunschweig 1852.

Schlosskirche zu Quedlinburg, wo je zwei Säulen auf einen Arkadenpfeiler folgen und eine ausgedehnte Krypta sich unter Chor und Querschiff hinzieht. Die ganze Art der Durchführung zeugt hier von der bereits fest ausgeprägten Stylform des ablaufenden 11. Jahrhunderts. Eine vollständige Säulenbasilika des entwickelten, aber doch noch strengen romanischen Styls ist die 1105 begonnene Klosterkirche zu Paulinzelle, mit ihren herrlichen Säulen, ihren hohen, zum Theil zerstörten Mauern und der prächtigen, später hinzugefügten Vorhalle eine der schönsten Ruinen mitten im Thüringer Walde. Glänzende Werke verwandter Art, aber schon in der ornamentistischen Pracht der vollendeten Blüthezeit, weist Hildesheim zunächst in seinem Dom, dann besonders in der Godehardskirche vom Jahr 1146 auf, von der wir den Grundriss auf S. 307 gaben. Ihrem Chor ist ein Umgang mit Apsiden angefügt, auf der Vierung ein achteckiger Thurm errichtet, der mit den beiden Westthürmen eine bedeutende malerisch wirksame Gruppe bildet. Noch grossartiger entfaltet sich die Räumlichkeit an der Michaelskirche daselbst. Hier sind zwei vollständige Chöre mit Querschiffen, Apsiden und der eine wieder mit Umgang angeordnet, sodann auf beiden Vierungen stattliche Thürme errichtet, zu denen an den Giebelseiten der Querflügel noch achteckige Treppenthürme kamen, so dass die Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande sechs Thürme besass. Der ersten Anlage vom Jahr 1033, der im Wesentlichen die ganze grossartige Anordnung zugeschrieben werden muss, folgte im Jahr 1186 eine glänzende Erneuerung, welcher die prächtige dekorative Ausstattung angehört. Reiche, mannichfach ornamentirte Kapitäle, elegante Verzierungen der Arkadenlaibungen, statuarischer Schmuck über den Kapitälen in den Seitenschiffen, sowie an den Chorschranken, endlich eine prächtig gemalte Holzdecke im Mittelschiff, zeugen noch jetzt von dem Glanz dieser grossartigen Basilika. Einfachere Anlagen von strenger Durchführung des Gewölbebaues bei schlichter Dekoration sind die Cisterzienserkirchen zu Loccum bei Hannover und zu Riddagshausen bei Braunschweig, beide mit geradem Chorschluss, zu welchem bei der letzteren noch ein Umgang und Kapellenkranz sich fügen.

Am Rhein[1] ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die vom Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine. Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitälen trennten das gegen 40 Fuss breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen, die Westfaçade mit einem Atrium versehen. Wie sich um diese Zeit ernst und ausdrucksvoll, in ruhigen Massen und klarer, einfacher Gliederung das Aeussere der Bauten gestaltete, erkennt man an dem Westbau des Doms zu Trier, der durch Erzbischof Poppo durchgreifend umgebaut und 1047 beendet wurde. — In Hessen gehört die seit 1037 errichtete Klosterkirche zu Hersfeld zu den mächtigsten Säulenbasiliken Deutschlands; in den schwäbisch-alemannischen Gegenden[2] haben sich Säulenbasiliken in den Kirchen zu Hirschau, vom Jahr 1071, Schwarzach, Faurndau, in S. Georg zu Hagenau im Elsass, dem Dom zu Constanz, dem Münster zu Schaffhausen u. s. w. erhalten. Für Franken und Baiern[3] stehen als grossartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Aenderungen in ihren alten Theilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in einem strengen Classicismus behandelten Bauten in Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das Uebrige von S. Emmeran, sowie die Kirchen des Obermünsters und des durch

[1] *Geier* und *Görz*, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Fol. Frankfurt a. M. 1846. — *Boisserée*, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. Fol. München 1833. — *G. Moller*, Denkmäler deutscher Baukunst. Fol. Darmstadt 1821, fortgesetzt von *Gladbach*. — *C. W. Schmidt*, Baudenkmale von Trier.

[2] *Heideloff* und *Müller*, schwäbische Denkmäler, fortgesetzt von *Leibnitz*.

[3] *J. Sighart*, Geschichte der bildenden Künste im Königr. Baiern. München 1862.

sein phantastisches Portal bemerkenswerthen Schottenklosters S. Jakob. — In den österreichischen Ländern[1] zeigt sich der einfache Basilikenstyl an S. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu

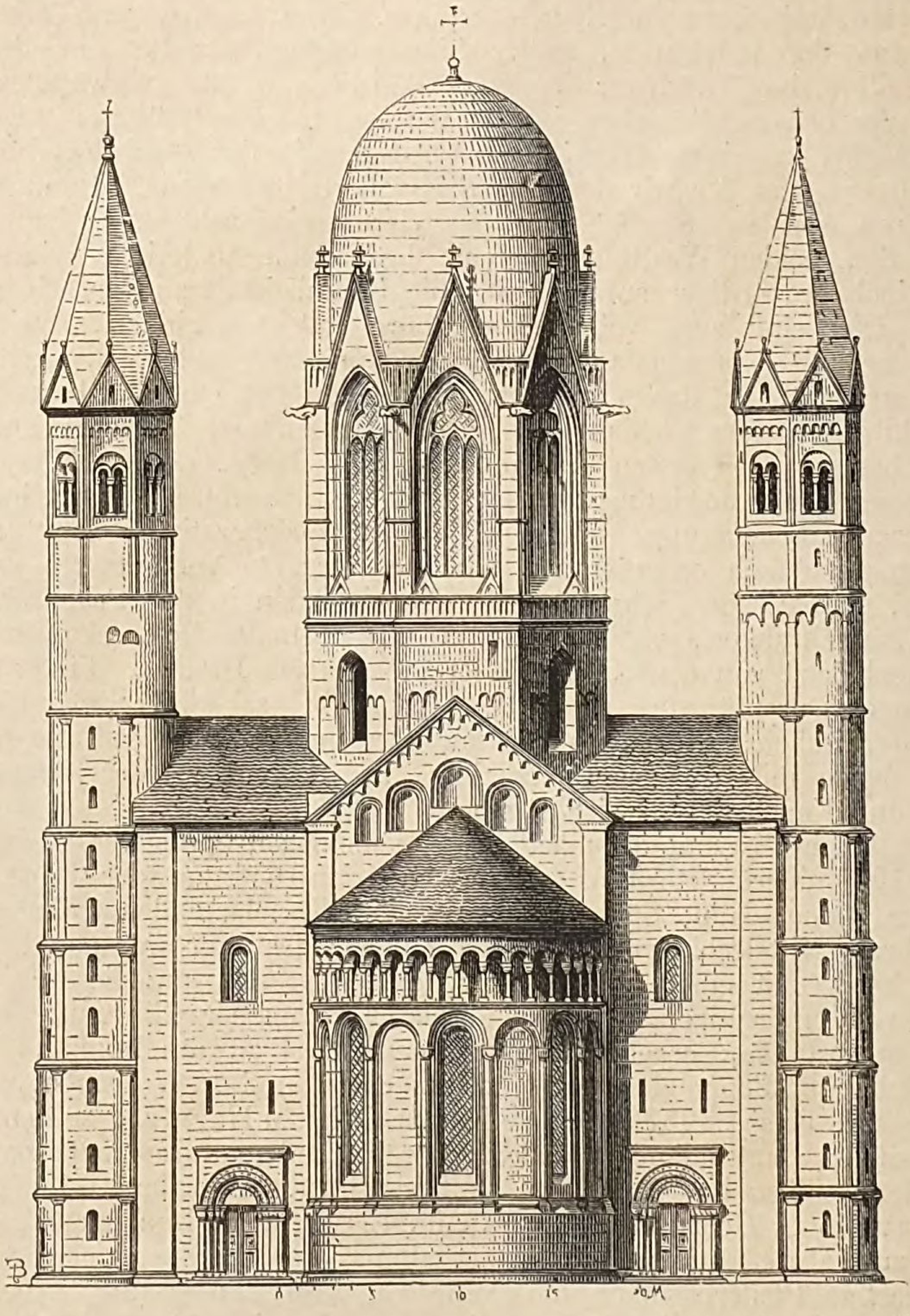


Fig. 298. Oestlicher Aufriss des Doms zu Mainz.

Gurk, einer einfach würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen hundertsäuligen Marmorkrypta (Grundriss auf S. 307); ferner in

[1] *G. Heider, R. v. Eitelberger* und *Hieser*, mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1856 ff. I. und II. Bd. — Jahrbuch der k. k. Central-Commission etc. Wien 1856 ff. — Mittheilungen der k. k. Central-Commission, redigirt von *K. Weiss*. Jahrgang 1856 ff. — Aeltere Publikationen von *E. Fürst Lichnowsky*, sowie von *Ernst* und *Oescher* blieben unvollendet.

Ungarn der Dom zu Fünfkirchen, eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich der vorigen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Den Reigen eröffnet hier der Dom zu Mainz, ein mächtiger Bau, dessen erste Anlage als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika, mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Thürmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Grandiosität übertrifft.



Fig. 299. Innere Ansicht des Doms zu Speier.

Fünfzig Fuss beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes, und 415 Fuss im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande vom Jahre 1081 fand eine Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war. Der Eindruck ist bei aller Einfachheit ein höchst grandioser, das Verhältniss ein ungemein schlankes, die aufstrebende Tendenz energisch betont. Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores sammt Querschiff enthält eines der glänzendsten Beispiele der Uebergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Theile mit ihrer Apsis, den beiden Portalen und den beiden Rundthürmen, welche hier den Bau flankiren, auf ein früheres Werk des 11. Jahr-

hunderts mit grosser Wahrscheinlichkeit zurückführen. Wir geben unter Fig. 298 die Ansicht der Ostseite mit dem jetzt durch die plumpe Restauration beseitigten Kuppelthurm der Vierung.

Ein so ausgezeichnetes Beispiel konnte nicht ohne Nachahmung bleiben, und so finden wir denn bereits gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts den benachbarten Dom zu Speier in einem ähnlichen Umbau seiner alten Anlage begriffen. Dies herrliche Gebäude, nicht minder erhaben und gewaltig als sein Mainzer Rivale, ist eins der schicksalsvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Grösse und der Schmach Deutschlands. Von König Konrad II. an demselben Tage mit der oben erwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnissstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugniss ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter den folgenden Kaisern wurde an der Vollendung des gewaltigen Baues, der bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss eine innere Gesammtlänge von 418 Fuss misst, fast während des ganzen Jahrhunderts fortgearbeitet; ja sogar die Wölbung soll nach den Untersuchungen von Hübsch bereits im ersten Plane gelegen haben. Dieselbe befolgt das in Mainz angegebene System, gibt jedoch den Formen eine lebendigere Wirkung, einen kraftvolleren Ausdruck (Fig. 299). Das Aeussere ist dem Innern entsprechend grossartig ausgebildet, namentlich zieht eine zierliche Galerie sich um alle Hauptheile des Baues hin, und auch in der Anordnung von mächtigen Kuppeln und Thürmen ist dem malerischen Prinzip rheinischer Bauweise durch wirksame Gruppirung bedeutender Massen genügt. Als im J. 1689 Louis XIV. die Pfalz verwüsten liess, musste die alte Kaisergruft und der herrliche Dom die mordbrennerische Wuth der französischen Banden büssen, und fast ein Jahrhundert lang stand der Bau der deutschen Kaiser verödet und zerstört, bis im Jahr 1772 eine Wiederherstellung begann, die namentlich die westliche Kaiserhalle in den prunkvollen Formen der damaligen Zeit umgestaltete. In unsern Tagen hat König Ludwig I. von Baiern den Dom wiederherstellen und mit Fresken ausmalen lassen, und auch die Kaiserhalle hat eine stylgemässe Erneuerung erfahren.

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom von Worms zu nennen, ebenfalls seiner grossartigen Anlage nach in den Hauptheilen wohl aus früherer Epoche stammend, aber im Laufe des 12. Jahrhunderts umgebaut und 1181 geweiht. Gesammtform und Ausbildung des Einzelnen weisen in ihren Hauptzügen bald auf den Mainzer, bald auf den Speirer Nachbar hin. Für das Aeussere ist wieder die Anlage doppelter Chöre mit zwei Kuppeln und vier runden Treppenthürmen bezeichnend. Namentlich die westlichen Theile sind im glänzenden Uebergangsstyl durchgeführt. (Eine Abbildung des Aeusseren auf S. 314.)

Weiter rheinabwärts finden wir in der kleineren, aber nicht minder edel ausgebildeten und reich entwickelten Abteikirche Laach, die im Jahr 1156 vollendet wurde, einen Gewölbebau von verwandtem Charakter, nur dass die quadratische Eintheilung des Grundrisses aufgegeben ist. Nach aussen erhält die Kirche durch sechs Thürme von verschiedener Form und Grösse eine ungemein malerische Wirkung. Als sehr originelle Anlage ist sodann die Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn zu nennen,[1] ein kleiner zierlicher Centralbau, der später verlängert wurde, ausserdem als Doppelkirche bemerkenswerth und aussen durch eine ringsum führende Galerie malerisch wirkend.

In wesentlich verschiedener, aber ebenfalls in künstlerisch bedeutsamer Weise entwickelt das alte Köln seinen Kirchenbau. Eins der frühesten und wichtigsten Denkmäler ist die Kirche S. Maria im Capitol, von der eine Weihung durch Papst Leo IX. im Jahr 1049 berichtet wird. Dieser Epoche gehört im Wesentlichen der Kern des noch jetzt vorhandenen Baues an, nur die Ueberwölbung des

[1] *A. Simons,* die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.

Mittelschiffes und die oberen Theile im Chor und den Kreuzarmen zeigen die Formen des 13. Jahrhunderts. Der Bau ist von origineller Disposition. Der Chor und die beiden Kreuzarme sind im Halbkreis geschlossen, aber vollständig von

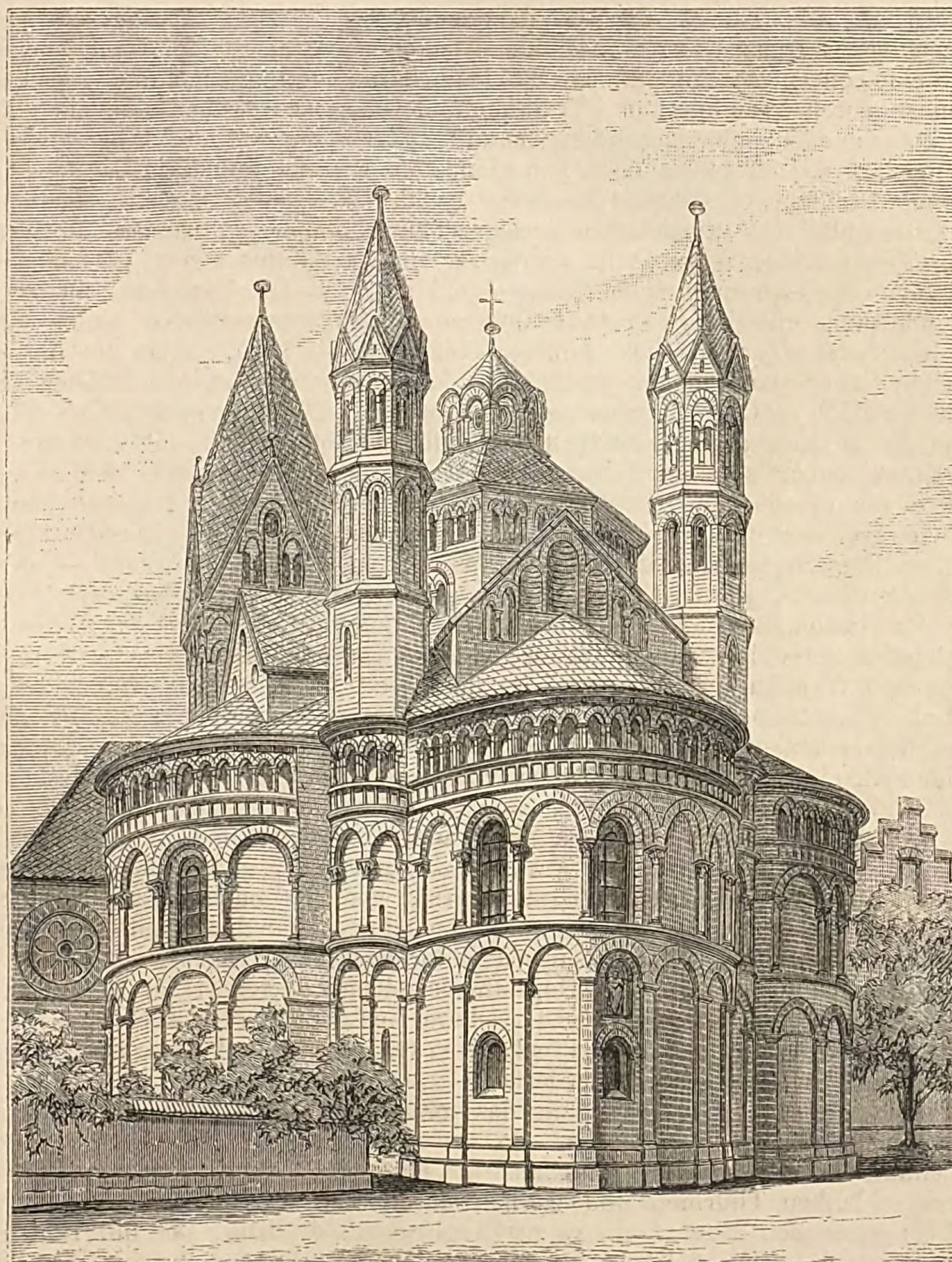


Fig. 300. S. Aposteln zu Köln. (Nach Dollinger.)

niedrigen Umgängen umzogen, die von dem höheren Hauptraum durch Säulen getrennt werden. Die Kreuzgewölbe dieser Umgänge, die grossen, verschieden construirten Wölbungen der mittleren Räume gewähren einen überraschenden Beweis von der Sicherheit, mit der man damals schon in Köln diese Technik zu

verwenden wusste. Die Wirkung des Innern, namentlich durch die centralisirende Anlage der östlichen Theile getragen, ist eine ernste, feierliche, und dabei lebendig malerische. — Die centralisirende Behandlung der Chorpartie fand nun im Laufe des 12. Jahrhunderts an zwei anderen Kirchen Kölns eine weitere Ausbildung und schärfere Betonung; an S. Aposteln (Fig. 300) und Gross S. Martin. Beide schliessen die Kreuzarme enger zusammen, lassen den Umgang fort und bewirken dadurch eine concentrirtere Planform. Beide gliedern, durchbrechen und erleichtern die Mauern durch Wandnischen, Triforien und Galerieen, beide lassen auch dem Aeusseren die erdenklich glänzendste Ausstattung zu Theil werden. Aber während in S. Aposteln der Mittelbau des Querschiffes eine breite achteckige Kuppel mit flankirenden schlanken Treppenthürmchen erhält, steigt bei Gross S. Martin auf dem Kreuzesmittel ein gewaltiger viereckiger Thurm empor, auf dessen Ecken vier schlanke Treppenthürme vortreten. — Andre Bauwerke Kölns tragen entschiedener das Gepräge der Uebergangsepoche, namentlich in der Vermischung des Spitzbogens und Rundbogens und in anderen Detailformen. Das interessanteste unter ihnen ist die Kirche S. Gereon, die in dieser Zeit (1212—1227) zu ihrem lang vorgestreckten, über einer Krypta erhöhten und mit zwei Thürmen flankirten Chor ein neues Schiff in Gestalt eines Zehnecks erhielt. Diese ungewöhnliche Form, offenbar durch Beibehaltung eines alten Rundbaues entstanden, entfaltet sich mit einem Kranz halbkreisförmiger Kapellen und einer darüber liegenden Empore ganz im Geiste der bereits erwähnten Kölner Bauten dieser Epoche. Dagegen kündigt sich in den gegliederten Spitzbogenfenstern, sowie den noch einfach massigen Strebebogen und Pfeilern der Charakter einer neuen Kunst — der gothischen — an.

Die weitere Umgebung Kölns ist reich an Denkmalen namentlich der Schlussepoche des Romanismus. Eine der originellsten Compositionen und dabei eine der grossartigsten unter ihnen war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldthal des Siebengebirges noch jetzt als malerische Ruine liegende Abteikirche Heisterbach, 1233 vollendet, eine Cisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch jetzt erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgränzte, und an den sich, in der Dicke der Mauer liegend, ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloss. So stellte sich der Bau nach Aussen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und consequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloss sich dem imposanten Chore an. — Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder grossartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, das mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Thürmen sich auch nach Aussen stattlich gliedert.

Endlich lässt sich diese Richtung des romanischen Styls auch am Mittelrhein in bedeutenden Werken nachweisen. So an der Pfarrkirche zu Gelnhausen, deren einfaches flachgedecktes Langhaus in dieser Zeit einen eleganten Chorbau mit drei schlanken Thürmen und zierlich durchbrochenen Galerien erhielt (vgl. Fig. 297): vorzüglich aber am Dom zu Limburg a. d. Lahn, der um 1235 eingeweiht, den rheinischen Uebergangsstyl in glanzvoller Weise vertritt (Fig. 301). Bei nur mässigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 165 Fuss, die Breite des Mittelschiffs 25 Fuss — ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert, durch Emporen und Triforien im Langhaus und im Chor (der obendrein durch einen vollständigen Umgang sich freier entfaltet) und das Aeussere durch zwei mächtige Westthürme, einen stattlichen Kuppelthurm auf dem Kreuzschiff und vier schlanke Treppenthürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich entfaltet, dass der rheinische Styl hier seinen prunkvollsten Ausdruck findet.

In ungleich strengerer Weise und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen[1] und sächsischen Gegenden auf. Man begnügt sich hier mit dem einfachen Ausdruck des Nothwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am Dom zu Soest tritt die

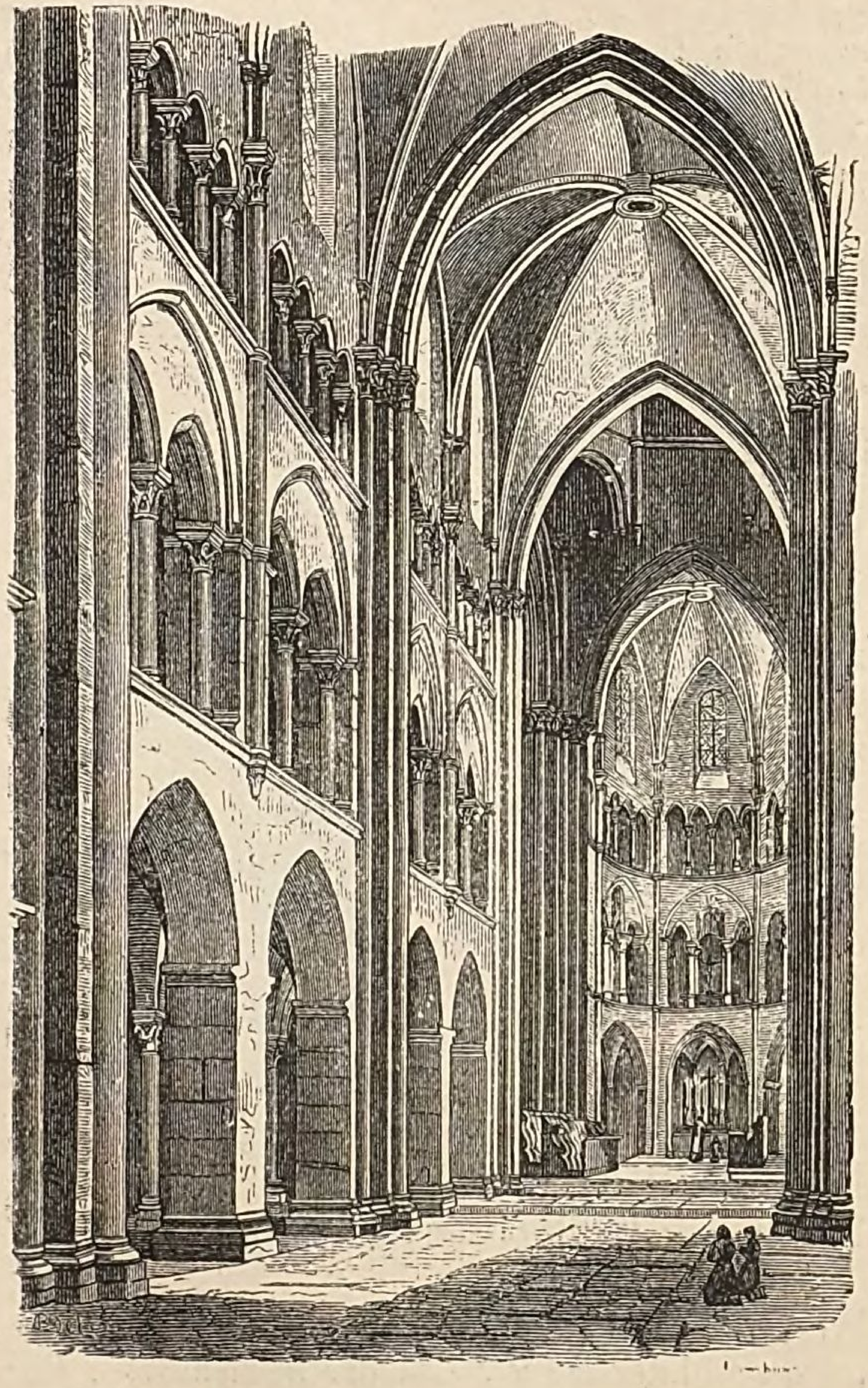


Fig. 301. Dom zu Limburg. Innenansicht.

Wölbung noch in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flach gedeckten Langhaus hinzu, und eine ebenfalls der Schlussperiode angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem Thurmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung. Die Uebergangsepoche ist durch den Umbau des Domes zu Osnabrück, und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu Münster, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne Gewölbe, doppelte Querschiffe, und ein Umgang um den polygonen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Grossartigkeit.

[1] *W. Lübke,* die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

An anderen Kirchen Westfalens wird ein ganz neues constructives System aufgenommen, indem die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das letztere also seine Oberwand und die selbständige Beleuchtung verliert, und das Ganze einen hallenartigen Charakter annimmt. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und elegantesten die Kirche zu Methler, beide letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden[1] tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahr 1171 auf, der auch durch

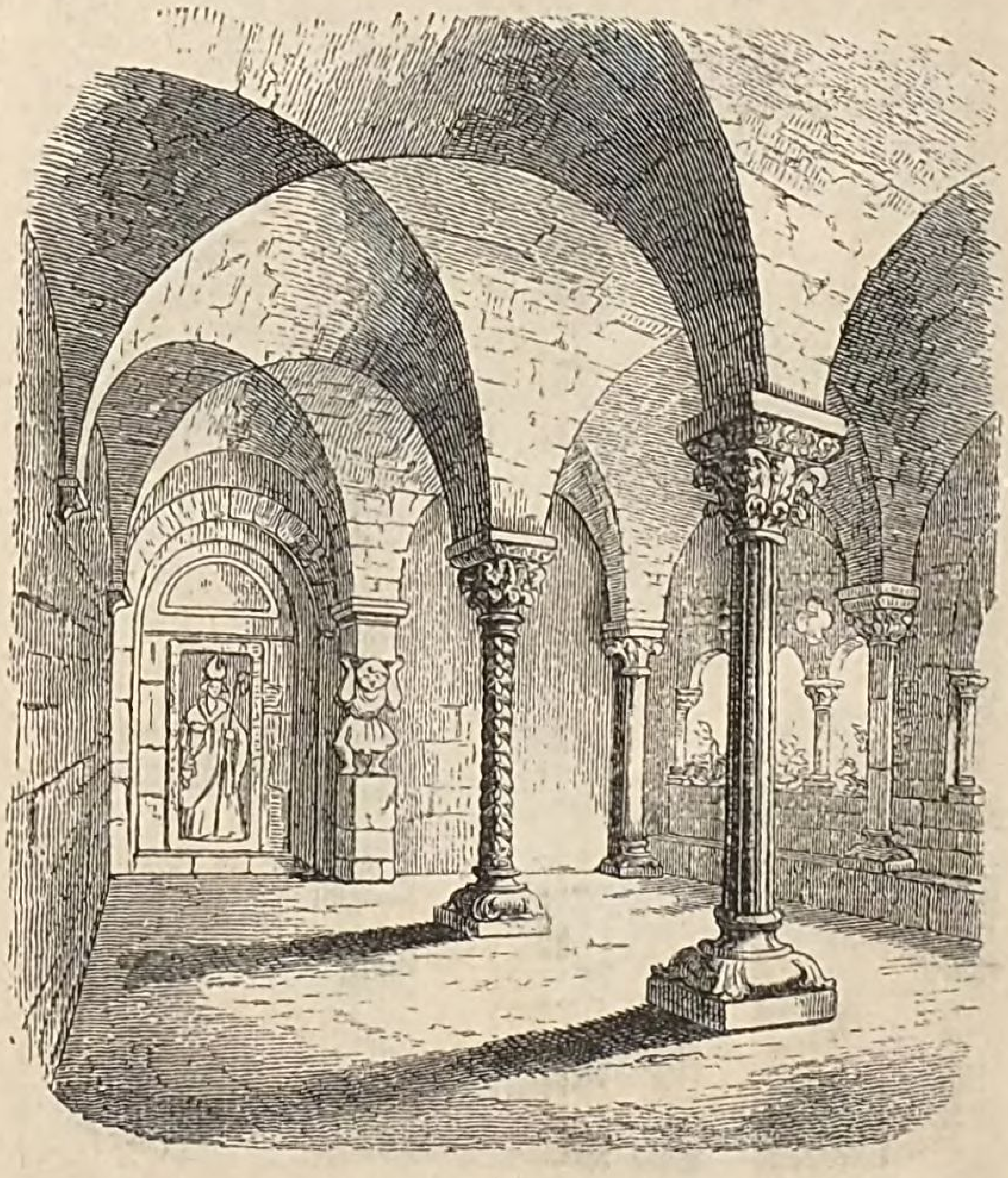


Fig. 302. Kreuzgang zu Königslutter.

eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von grossem Interesse ist. An der benachbarten Kirche zu Königslutter, die einen der reichsten Kreuzgänge (Fig. 302) und zwar mit höchst seltener zweischiffiger Anlage hat, sind wenigstens die östlichen Theile schon ursprünglich mit Gewölben versehen. Den Uebergangsstyl in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von maassvollen Verhältnissen, mit zwei Chören und vier Thürmen, ausserdem durch einen prächtigen romanischen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung erhebt sich hier zu hoher Anmuth und freiem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der romanische Uebergangsstyl Deutschlands in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg, in welchem die Vorzüge der rheinischen und der sächsischen Schule sich zu vollendeter Schönheit verschmelzen. Die Anlage ist höchst grossartig,

[1] Vgl. die oben S. 322 Note 2 citirten Werke.

die Verhältnisse breit und mächtig, dabei von edler Freiheit und Schlankheit im Aufstreben. Auch hier finden wir zwei stattliche Chöre, jeden durch ein Paar prächtiger Thürme flankirt, der westliche ausserdem durch ein weites Querschiff ausgezeichnet. Die klare Gliederung, die reinen Verhältnisse, der kühne Aufbau, der reiche Schmuck, dessen edle Formenfülle sich an Gesimsen und Portalen zum Ausdruck heitrer würdiger Pracht steigert, geben diesem Werke eine der ersten Stellen unter allen Bauschöpfungen des Mittelalters.

Unter den gewölbten Bauten des südlichen Deutschlands und der deutschen Schweiz ist zunächst als einfach romanischer Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Bayern, sodann der Dom von Freising (1160—1205) zu nennen, letzterer durch eine Krypta ausgezeichnet, in welcher die Phantastik dieser süddeutschen Schulen sich zu reicher ornamentaler Wirkung entfaltet. In Schwaben zeichnet sich die Stiftskirche zu Ellwangen[1] als ansehnliche gewölbte Pfeilerbasilika der romanischen Blüthezeit durch eine Grundrissform aus, die in Süddeutschland nur ausnahmsweise so reich gestaltet, an gewisse sächsische Kirchen, namentlich an Königslutter, erinnert. Ein Chor mit Krypta, Nebenchören und Kreuzarmen, von zwei Thürmen eingefasst und mit fünf Apsiden abgeschlossen, eine westliche Vorhalle, über welcher ein dritter Thurmbau sich erhebt, sind die ohne Zweifel auf sächsische Vorbilder zurückzuführenden Grundzüge dieses edlen Baues. Als bedeutendes Werk der Uebergangsepoche steht das Münster zu Basel da, freilich in gothischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert.[2] Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Grossmünster in Zürich, dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Composition phantastischer Ornamentik bietet.

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau an den Monumenten des Elsass auf, die eine ebenso anziehende als merkwürdige Gruppe bilden und an den Gränzmarken Frankreichs die deutsche Auffassung nachdrücklich vertreten.[3] Im strengen Styl des 11. Jahrhunderts steht die Kirche zu Ottmarsheim als genaue wohl erhaltene Nachbildung des karolingischen Münsters zu Aachen da. Aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts stammt die Abteikirche Murbach, in einem anmuthigen Gebirgsthal bei Gebweiler gelegen. (Fig. 303.) Sie zeichnet sich durch geraden Chorschluss, ein östliches Thurmpaar und eine wahrhaft künstlerische, wenngleich noch strenge Durchführung aus. Eine weitere Stufe der Entwicklung vertritt die Kirche zu Rosheim, mit rundbogigen Rippengewölben auf einfachen Pfeilern, welche mit stämmigen Säulen wechseln. Auf dem Querschiff steigt ein achteckiger Thurm auf, der fortan bei den elsassischen Denkmälern regelmässig wiederkehrt. Verwandte Behandlung zeigt die Fideskirche zu Schlettstadt, nur dass hier die Arkaden bereits spitzbogig sind und auf gegliederten Pfeilern mit einer Halbsäule ruhen, während an Stelle der Säulen ein aus vier Halbsäulen zusammengesetzter Pfeiler getreten ist. Die Arkaden sind spitzbogig, während alles Andere, namentlich das Gewölbe, den Rundbogen zeigt. An der Westseite liegt eine hübsche Vorhalle zwischen zwei Thürmen; auf dem Querschiff erhebt sich ein dritter, achteckiger Thurm. Aehnliche Thurmanlage, die sich aber an der Westseite als offene dreischiffige Vorhalle malerisch wirksam gestaltet, hat die Kirche zu Gebweiler, deren innere Anlage ebenfalls der in Schlettstadt entspricht, nur dass die Pfeiler noch reicher entwickelt sind, und an den Arkaden wie Gewölben der Spitzbogen

[1] Die Stiftskirche u. d. Stiftsheiligen Ellwangens, v. *K. A. Busl.* Ravensburg 1864.

[2] Ueber die Schweizer Bauten vgl. *R. Rahn,* Geschichte der bildenden Kunst etc.

[3] Ueber d. Elsass vgl. *Lübke* u. *Lasius* in der Allg. Bauzeitung 1860 u. *Woltmann* in Lützow's Zeitschr. B. VII ff.; sodann *Woltmann,* Gesch. der deutschen Kunst im Elsass. Leipzig 1876. 8. und *Kraus,* Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen.

der Uebergangszeit herrscht. Ein eleganter Chor derselben Epoche hat sich an der Kirche zu Pfaffenheim erhalten. Grossartig entfaltet sich die im Elsass beliebte

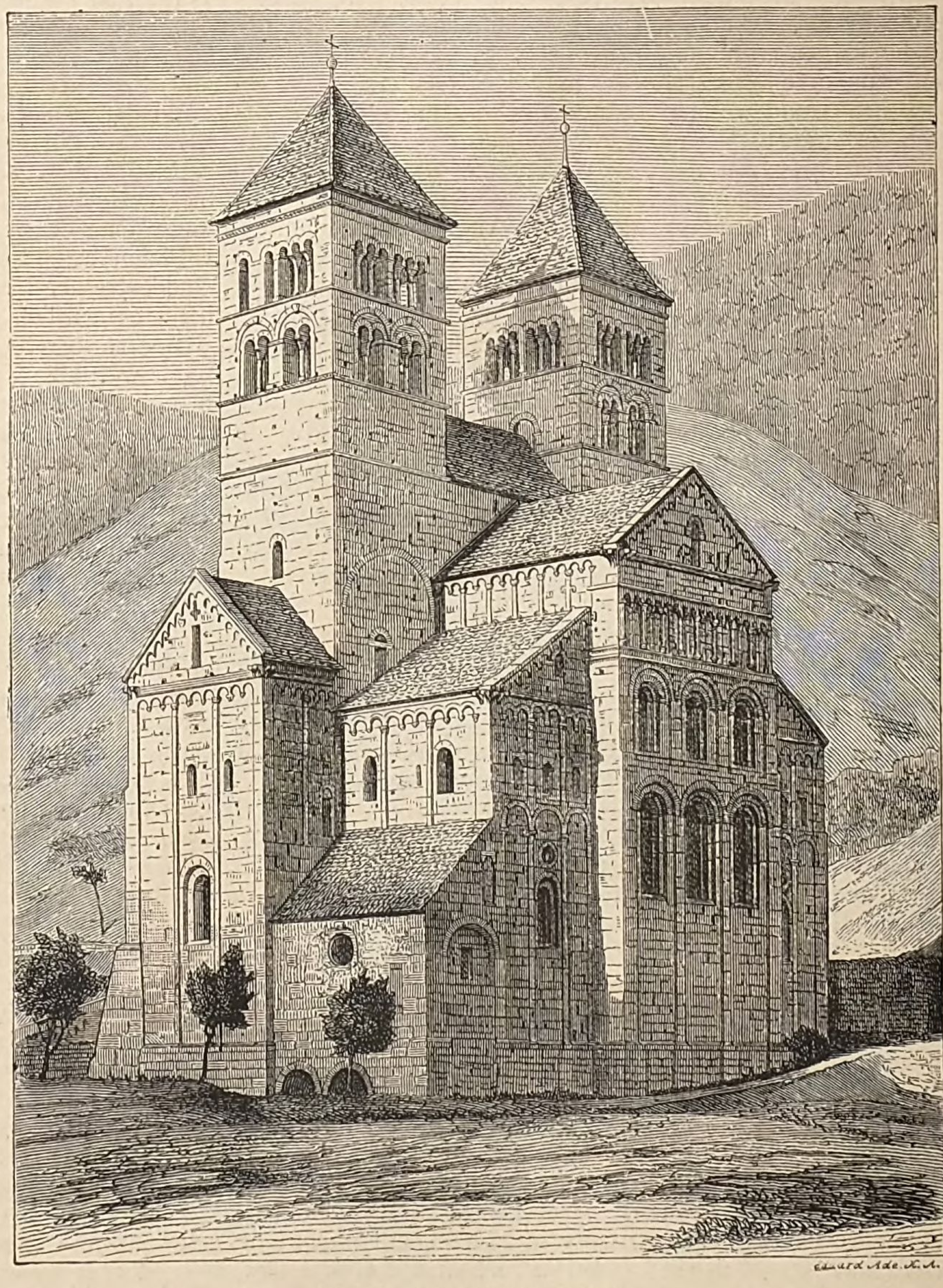


Fig. 303. Abteikirche Murbach.

westliche Vorhalle an der Kirche zu Maursmünster, deren stattliche drei Thürme den Eindruck der trefflich gegliederten Façade zu einem sehr bedeutenden steigern. In Strassburg sind endlich die östlichen Theile und das mächtige Querschiff des Münsters Arbeiten der romanischen Uebergangszeit, und derselben Epoche gehört

ebendort Querschiff und Chor der Stephanskirche an, deren Schiffbau nur noch die Umfassungsmauern und das Westportal gerettet hat.

Ueberaus reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern[1] ausgeprägt und namentlich in der ornamentalen Durchbildung einen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt, die den Hauptwerken dieser Gruppe eine Stellung neben dem Schönsten, was der romanische Styl hervorgebracht hat, anweisen. — In Wien zählt die Façade der Stephanskirche mit der reichen „Riesenpforte", sowie der edle Schiffbau der

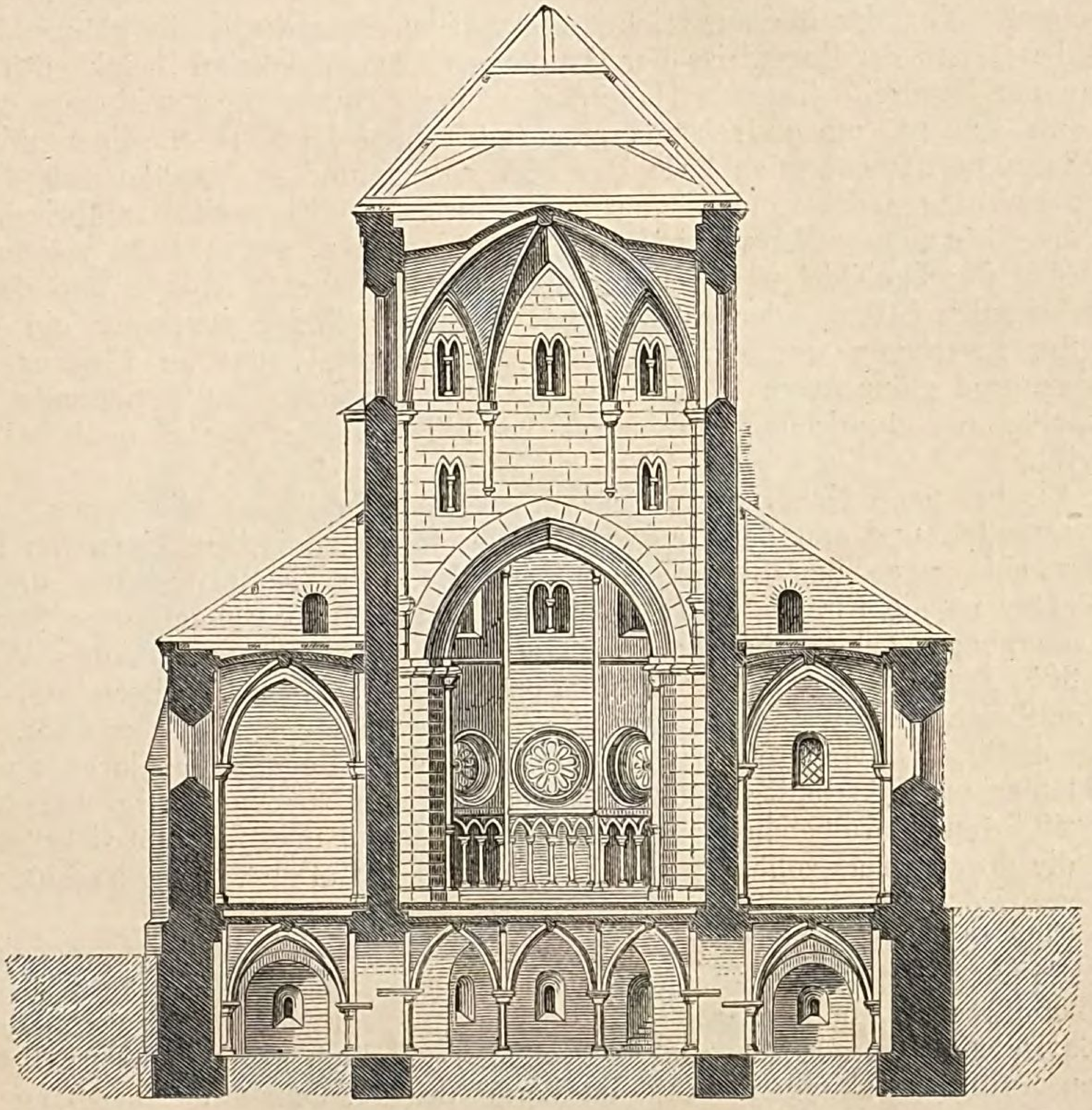


Fig. 304. Kirche zu Trebitsch. Querdurchschnitt.

Michaeliskirche hieher. Ein bedeutendes Denkmal des streng, aber consequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Cisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals umgebaut und erweitert. Völlig dem Uebergangsstyl gehört eine andre ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist und deren Chor einen grossartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche, ist

[1] Vgl. die Literatur auf S. 324.

der des Cisterzienserstiftes Zwetl. — Sodann sind in jüngster Zeit zwei Klosterkirchen Mährens bekannt gemacht worden, die dem glanzvollen Architekturbilde der österreichischen Länder einige neue Züge hinzufügen. Die Benediktinerabtei Trebitsch hat eine Kirche, in welcher der Uebergangsstyl durch originelle Conceptionen überraschende Wirkungen hervorgebracht hat. Der Spitzbogen ist an Arkaden und Wölbungen consequent durchgeführt (Fig. 304), nur an Fenstern und Portalen theilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. In besonderer Weise sind die Wölbungen des Chors, sowie einer westlichen Vorhalle mit Empore polygon gestaltet, die ganzen östlichen Räume ausserdem durch eine ausgedehnte Kryptenanlage ausgezeichnet. Von der überaus reichen, ja üppigen Ornamentik des glänzenden Baues zeugt besonders der Bogenfries der Hauptapsis. Den höchsten Prunk entfaltet aber das an der Nordseite liegende Hauptportal, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, aber mit seinen 16 Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament reich bedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschliessend. — Ein andres mährisches Denkmal, die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durchgebildeten Uebergangsstyl, bei einfacherer Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichthum der fein stylisirten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes jenes Trebitscher Portal noch bei Weitem übertrifft.

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Styl verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transylvanischen Alpen hat ihm eine Gränzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche St. Ják (vgl. Fig. 288), ein durchgeführter Gewölbebau der Uebergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal (Fig. 305) mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch nnd Tischnowitz an Reichthum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg, durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch maassvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird. —

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1] Lange Zeit nachdem das westliche, südliche und mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slavischen Stämmen bewohnten Gegenden feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christenthum auch in diesen Gebieten dauernd zu befestigen und durch deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Styles maassgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so musste man zu einem Surrogat greifen, das nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf die Umprägung der charakteristischen Formen bleiben konnte. Zuerst versuchte man die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen

[1] *F. v. Quast,* zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1850. — *F. Adler,* mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuss. Staates. Fol. Berlin 1859 ff. — *Strack* und *Meyerheim,* Denkmäler der Altmark. Berlin 1833 (Text von F. Kugler). — *A. v. Minutoli,* Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den brandenburgischen Marken. Berlin 1836. — *F. Kugler,* Pommer'sche Kunstgeschichte, in den Kleinen Schriften Bd. I. Stuttgart 1853.

Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, unerfreuliche Resultate, und so begann man nun, Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. Da diese Backsteine aber nur in mässiger Grösse gebrannt werden konnten, so wurde dadurch jedes bedeutendere, kräftigere Ausladen der Glieder gehindert, und der Trieb nach künstlerischer Ausprägung mehr auf ein Flächenornament gelenkt, wobei dann manchmal durch farbig glasirte Steine ein malerischer Wechsel erzeugt wurde. Im Aeusseren und im Innern blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machten kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentones einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für die

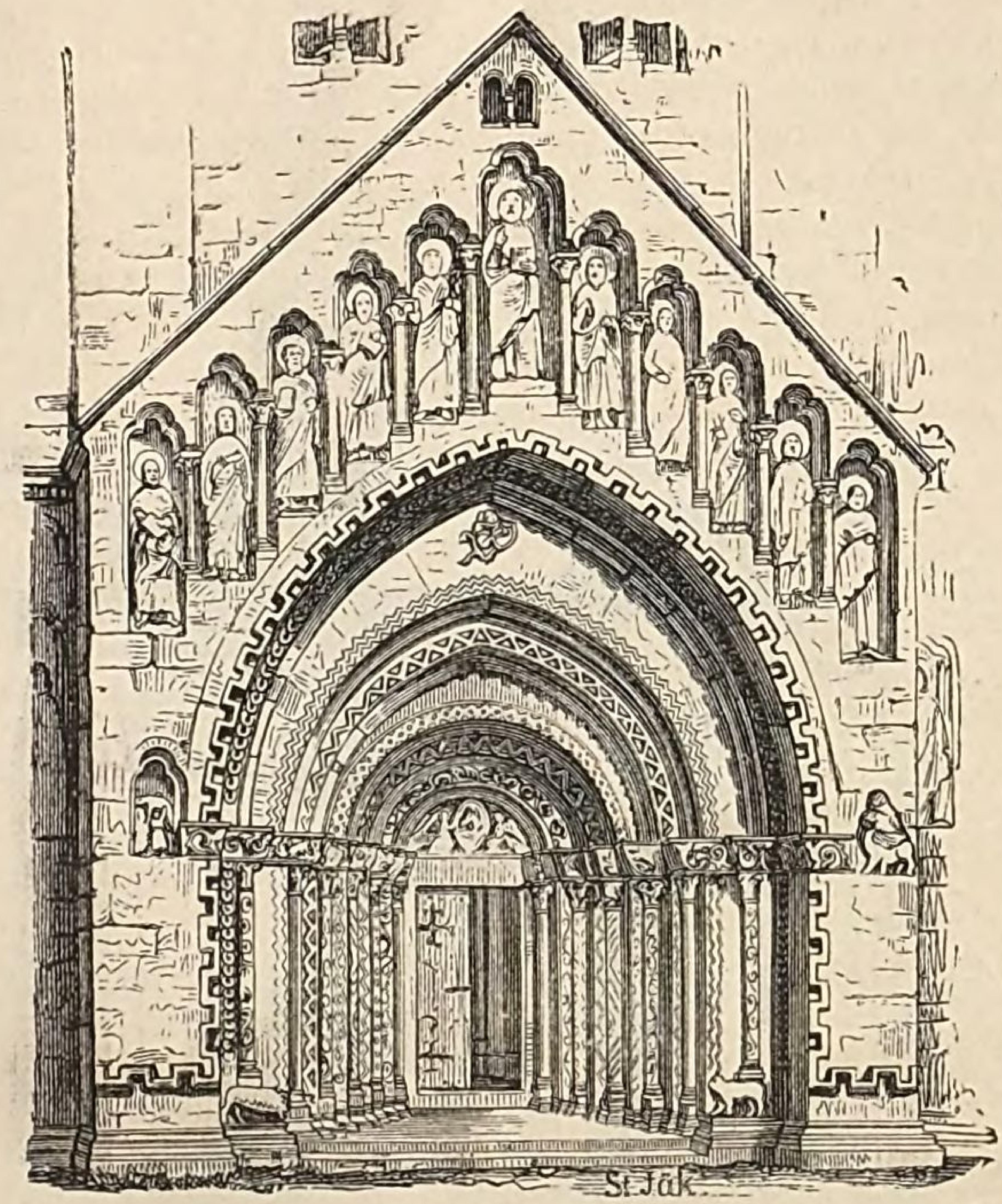


Fig. 305. Portal von St. Ják.

Detailbildung ergab sich manche Umgestaltung. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Pfeilerbau erfreute sich überwiegender Pflege und erhielt bald durch Halbsäulen und andre Glieder eine lebendigere Ausprägung. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht, und die Kapitäle angemessen, wenn auch etwas schwerfällig aus der Würfelform in den massigeren Backsteincharakter übersetzt. Manchmal freilich nahm man für diese Details den Haustein zu Hilfe und erhielt sodann jene feineren, lebendigeren Formen, welche der gewandte Meissel aus ihnen zu schaffen wusste. Am Aeusseren sind es namentlich die Friese und Gesimse, welche den ruhigen Flächen einen wirksamen Abschluss geben, und denen man entweder die einfache Gestalt des Rundbogenfrieses liess, oder einen aus durchschneidenden Rundbögen gebildeten Fries zur Anwendung brachte. Manchmal findet sich auch ein schlicht dreieckiger, oder auch ein rautenförmiger, aus einzelnen Backsteinen zusammengesetzter Fries. Kleine Consolen verbinden sich damit, und

auch die Stromschicht (aus übereckgestellten einzelnen Steinen) wird häufig als wirksamer Abschluss gebraucht.

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark (Fig. 306) als eins der besterhaltenen und bedeutendsten da: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit hohem Chor und ausgedehnter Krypta mit Sandsteinsäulen, zu den Seiten des Chores kapellenartige Nebenräume

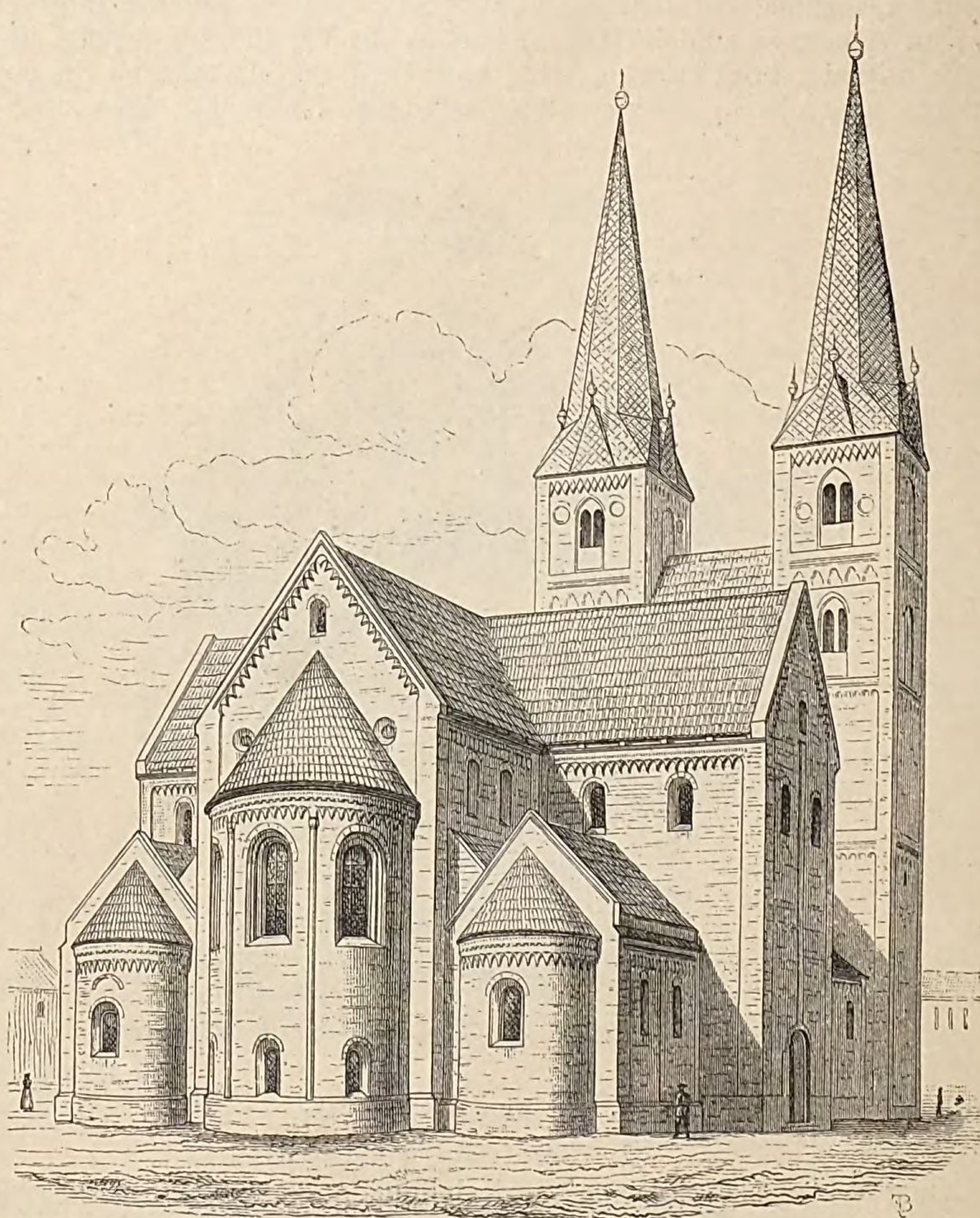


Fig. 306. Klosterkirche zu Jerichow. (Nach Adler.)

mit Apsiden, der ganze Aussenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen. Unter den Klostergebäuden ist der prächtige Kapitelsaal und das noch glänzendere Refektorium, deren Gewölbe auf Sandsteinsäulen mit reich geschmückten, im Refektorium sogar sehr elegant durchgeführten Kapitälen ruhen, trotz roher moderner Unbill noch wohl erhalten. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika gibt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen consequent durchgeführten,

noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die Klosterkirche zu Arendsee, dagegen neigt sich der ebenfalls gewölbte Dom zu Ratzeburg bereits den Formen des Uebergangsstyles zu und weist in seiner Anlage gewisse Uebereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf.

Italien.

Wenn in Deutschland bei aller individuellen Mannichfaltigkeit der Entwicklung doch ein gemeinsamer Grundgedanke sich durch die Schöpfungen der romanischen Architektur zieht, so tritt in Italien[1] eine viel stärker betonte Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen hervor. Neben dem strengen Anknüpfen an die altchristliche Basilika finden wir eine ebenso ausschliessliche Aufnahme byzantinischer Anlagen; neben einer feinen antikisirenden Durchbildung eine dem germanischen Wesen in seiner bunteren Phantastik sich zuneigende Behandlung; neben einem im nordischen Geiste klar und consequent durchgeführten Gewölbebau sogar die Nachbildung der spielend reichen, anmuthigen Formen der mohamedanischen Bauweise. Durchweg aber schliesst mit wenigen Ausnahmen die italienische Architektur den Thurmbau selbständig ab, ohne ihn mit dem Kirchengebäude zu verbinden; dagegen liebt sie ebenso allgemein auf dem Kreuzschiff eine Kuppel, die auch nach aussen, oft als fremdartiges Element, sich geltend macht. Während das Aeussere somit nicht jenen hohen Grad eines reich gegliederten Organismus erreicht, wie in der nordischen Architektur, führt dagegen die reichliche Anwendung edlen Materials zu einer ausserordentlich schönen Dekoration, die namentlich als Flächenverzierung sich überaus anmuthig entfaltet. Selbst in den Gegenden des Backsteinbaues wird im gebrannten Stein eine im Norden unbekannte und unerreichte Schönheit und Feinheit des Details gewonnen. Im Innern geht die Behandlung vorzüglich auf weite freie Räume aus, die eine bedeutendere Höhenentwicklung in der Regel ausschliessen.

Ein absolutes bewegungsloses Festhalten an der altchristlichen Basilikenform ohne irgend ein neues Motiv der Entwicklung zeigt sich bis tief in's 13. Jahrhundert an den Bauwerken Roms.[2] Man plündert nach wie vor die antiken Denkmäler und setzt aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basiliken zusammen. Dabei wird der Maassstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältniss zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert rühren S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, im Schiff stark restaurirt, aber noch von schönen, ansehnlichen Verhältnissen, das Mittelschiff 44 Fuss weit, über den Säulen ein Architrav; ferner die grossartige, später völlig umgestaltete, fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano, und die feierliche, auf der Höhe des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Consolengesimsen darüber, sowie die vorderen Theile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Maassstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist SS. Vincenzo ed Anastasio, ausserhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Zeit sind manche der zierlichen Glockenthürme dieser Zeit, die einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmuthigsten gehören die von S. Pudenziana und von S. Maria in Cosmedin.

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 41 und 42 (V.-A. Taf. 22). — *S. d'Agincourt*, histoire de l'art, deutsch von *F. v. Quast*. Berlin, I. Bd. — *H. Gally Knight*, the ecclesiastical architecture of Italy. 2 Vols. London 1842. — *Chapuy*, Italie monumentale et pittoresque. Fol. Paris. — *J. Burckhardt's* Cicerone. Basel 1865. 3. Aufl. Leipzig 1874.

[2] *Guttensohn* und *Knapp* in dem auf S. 245 citirten Werke.

Während die Architektur im Grossen hier keine Fortschritte machte, bildete sich im Kleinen eine dekorative Kunst aus, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* zeichnete sich in solchen Arbeiten vorzüglich aus, und die meisten alten Kirchen Roms enthalten an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dgl. Beispiele dieser anmuthigen Technik. So in S. Nereo ed Achilleo, S. Clemente, S. Maria in Cosmedin u. A. Ein phantastisch barockes Element mischt sich dabei insofern ein, als die strengeren architektonischen Formen einem leichten Spiel anheimfallen, besonders die Säulenschäfte vielfach gerippt und spiralförmig gewunden, sowie mit musivischen Mustern der buntesten Art geschmückt werden. Selbst in grösserem Umfang finden sich solche Motive angewendet an den Säulenhöfen der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura, die diesen Styl in besonders üppiger Durchführung zeigen.

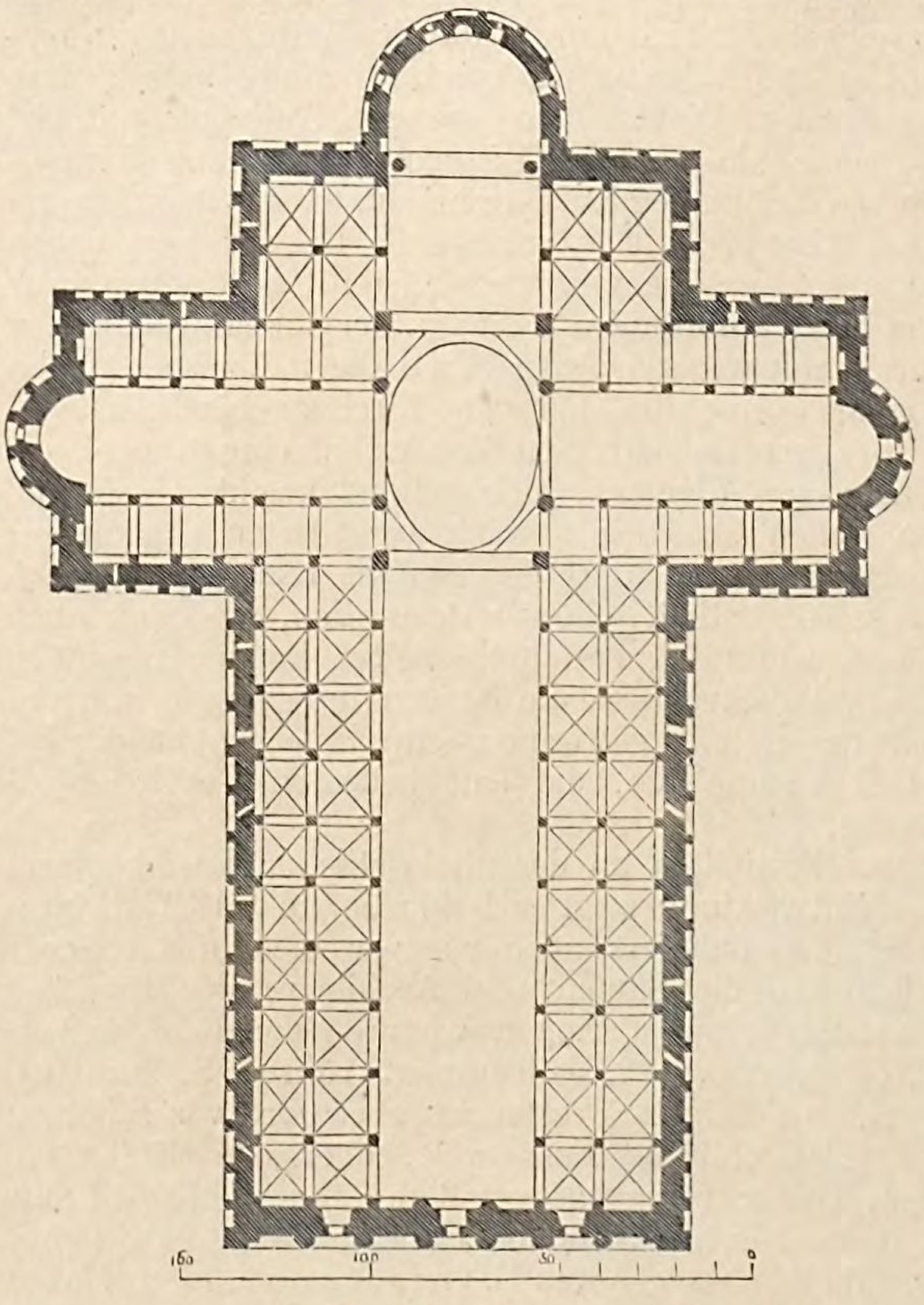


Fig. 307. Grundriss des Doms zu Pisa.

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls von der flachgedeckten Basilika ausging, dieselbe aber in consequenter Weise nach antiken Mustern bis ins Einzelne hinein durchzubilden verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste grossartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa (Fig. 307), seit 1063 nach einem Seesiege über die Sicilianer von der mächtig emporstrebenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Reinaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, aber von einem ausgedehnten dreischiffigen Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich auch an den Seiten der Vierung bis in den Chorschluss fort. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisirenden Marmorkapitälen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und aussen aus wechselnden Lagen weisser und dunkelgrüner Marmorquadern gebildet. Das Aeussere hat eine reiche Gliederung durch Halbsäulen und Pilaster, mit Arkaden oder Architraven, je nach der Bedeutung der verschiedenen Theile abgestuft; im Bogenfelde meistens zarte Ornamente aus bunten musivischen Mustern und feinen antikisirenden Gliedern;

die Kapitäle sind mit Sorgfalt der korinthischen Form nachgebildet. Die Façade hat im unteren Geschoss eine Gliederung durch Halbsäulen mit Arkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerieen sich in prächtiger Wirkung vor den Mauerflächen hinziehen. Diesem grossartigen Bau, der die Basilikenform zu neuer Bedeutung erhebt und, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Verbindung mit einem Kuppelbau zu steigern sucht, folgt seit 1153, durch *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 93 Fuss Durchmesser mit einem Umgange und Emporen; nach aussen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert, ausserdem durch die originelle Bedachung der Kuppel von höchst charakter-

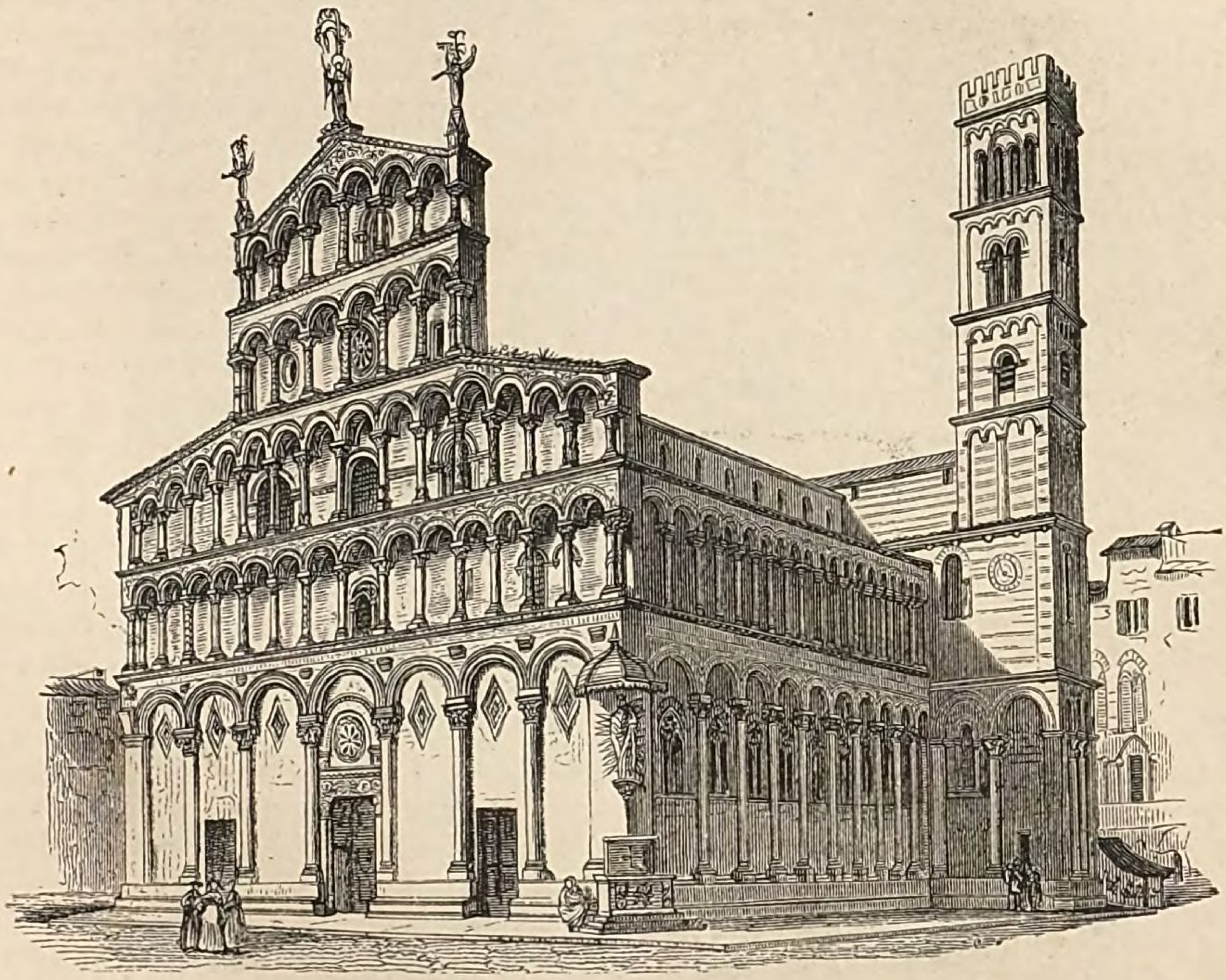


Fig. 308. S. Micchele in Lucca.

voller Wirkung, die durch den reichen, späteren Schmuck gothischer Giebel mit Zubehör noch gesteigert wird. Sodann seit 1174 der durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* aufgeführte berühmte Glockenthurm, dessen auffallend schiefe Stellung wohl zuerst zufällig durch Nachgeben des Baugrundes entstand, dann aber mit capriciöser Absicht beibehalten wurde: ein hoher kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet.

Dieser pisanische Styl fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im Einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders der Durchbildung des Aeusseren und der Behandlung der Façade verwandte Auffassung. So vorzüglich an S. Micchele (Fig. 308) und, wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei alterthümlichen Anklängen.

Eine besondere Gruppe bilden sodann die Monumente von Florenz, die durch eine vorzüglich edle Marmorbekleidung und ein ebenfalls selbständiges Fortbilden der Basilikenanlage sich auszeichnen. Vor allen zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wohl noch aus dem 12. Jahrhundert, köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen. Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eins der bemerkenswerthesten Denkmale der Kunst dieser

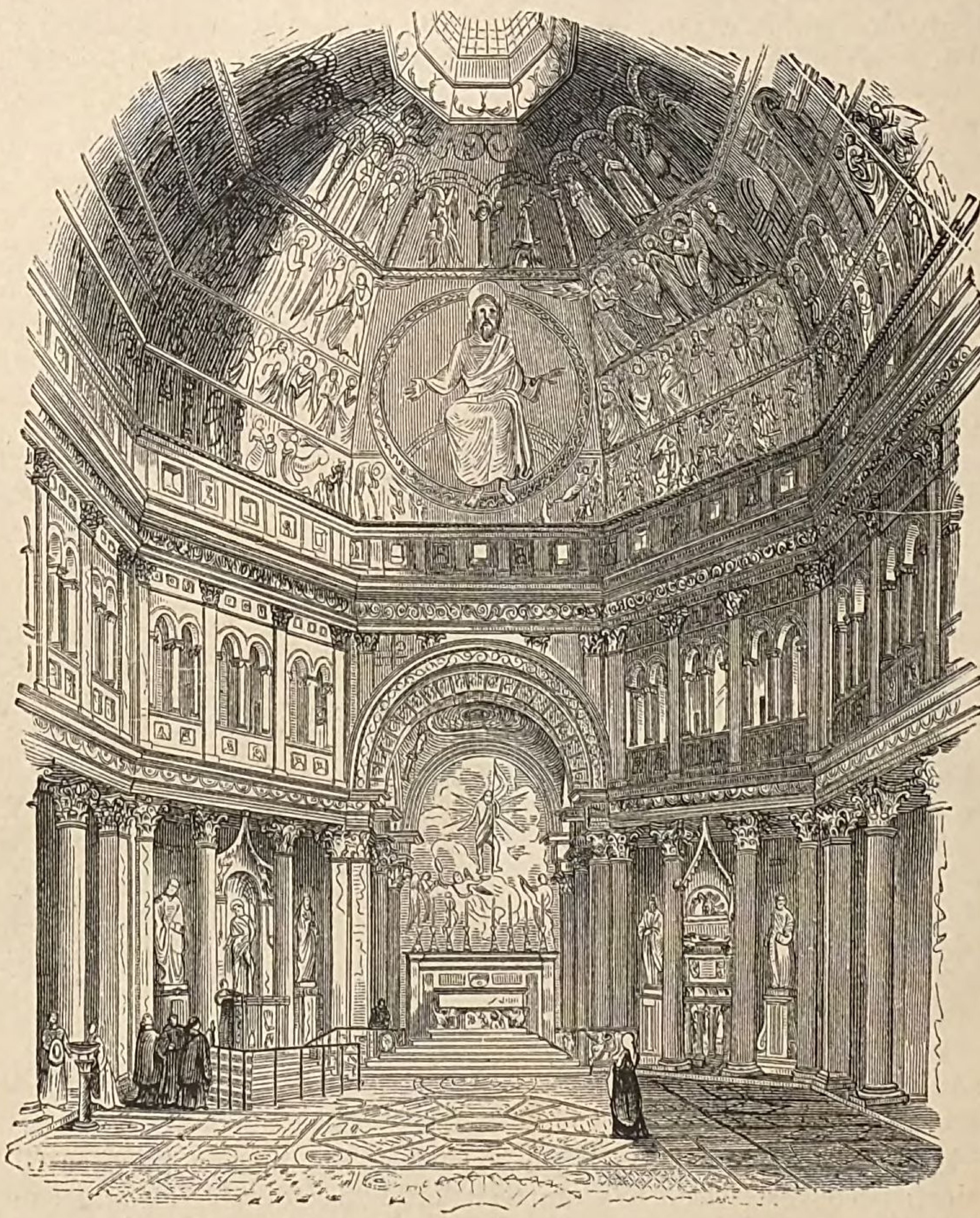


Fig. 309. Baptisterium zu Florenz.

Epoche. Auf je zwei Säulen folgt jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (S. 247) hervortrat. Doch erscheint diese Anordnung hier harmonischer mit dem übrigen System verbunden und dadurch eine ansprechende lebensvolle Gliederung des Raumes durchgeführt. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Façade gibt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Arkaden, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Classicität. Es ist eine Renaissance vor der Renais-

sance. — Demselben Adel der Formenbildung begegnen wir am Baptisterium (Fig. 309), einem ansehnlichen achteckigen Kuppelbau von 88 Fuss innerer Weite mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden, und darüber einem Emporengeschoss, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier noch entschiedener den classicistischen Charakter, so dass die formelle Ausprägung dieses Gebäudes derselben Epoche zuzuschreiben ist.

Solcher einfach maassvollen, klaren Architektur stellen sich die Bauwerke in Sicilien[1] und Unteritalien als Erzeugnisse reicher Phantastik und seltsamer Formenmischung gegenüber. Diese Gebiete hatten zuerst lange Zeit unter byzantinischer Botmässigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüthe unter der Herrschaft der Mohamedaner erlebt. Als nun im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen diese Länder unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben sogar noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen schloss sich einfach dem Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern, den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugniss nordischen Geistes gewöhnlich ein Thurmbau der Façadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den Mangel höherer organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

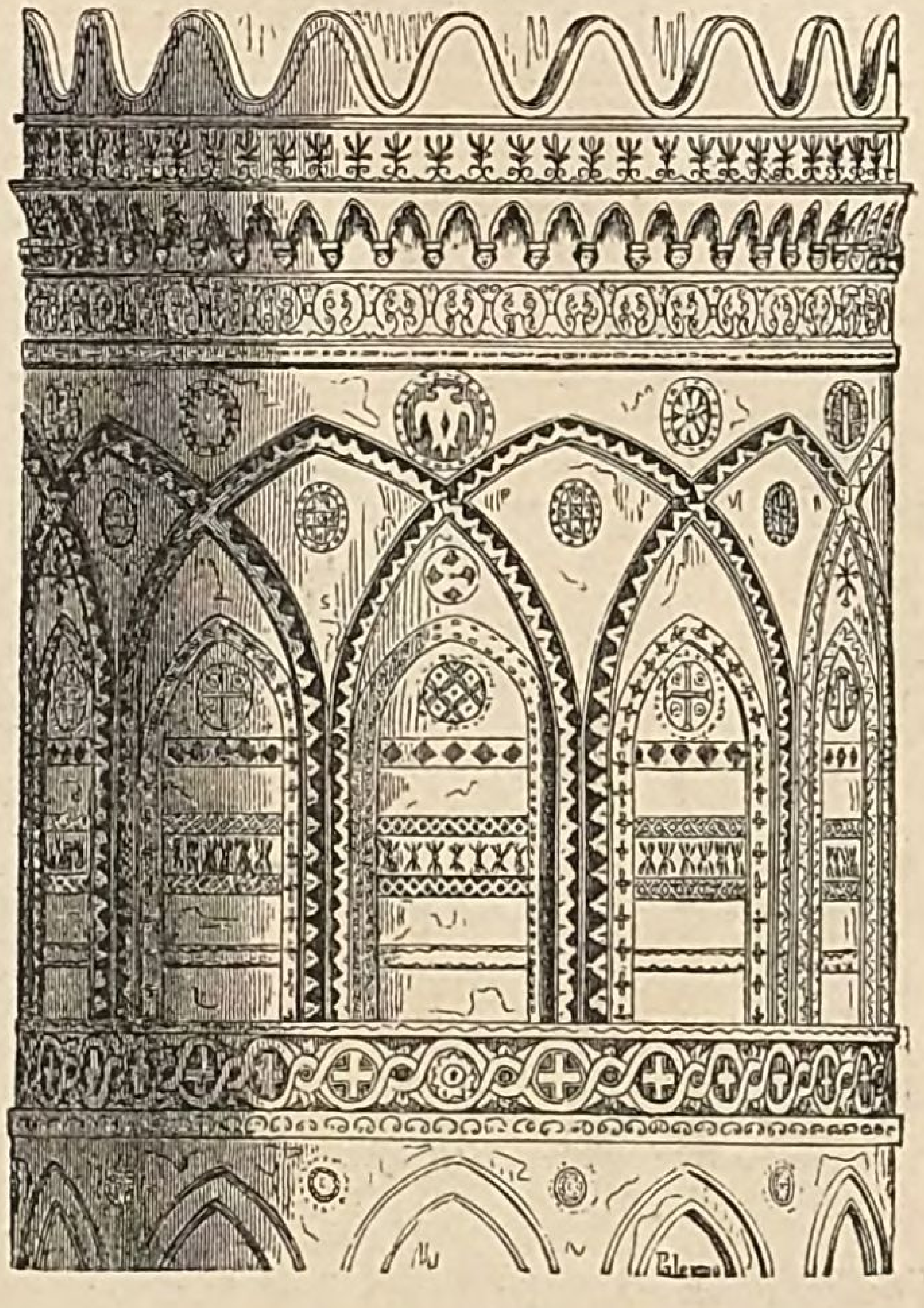


Fig. 310. Vom Dom zu Palermo. Apsis.

Ein kleines Juwel dieser Architektur ist die Schlosskapelle zu Palermo, von König Roger gebaut und 1140 eingeweiht. Durch ihre mystische Dunkelheit leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Aussendekoration, die aus gemalten Mustern, durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastisch bunte Wirkung gewinnt (Fig. 310), ist die von 1169 bis 1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, ausserdem durch glänzenden Thurmbau hervorragend. Die grossartigste Conception im Ganzen entfaltet sich aber an der Klosterkirche von Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen. Der Grundriss (vergl. die Fig. auf S. 306) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen, sammt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitälen tragen die überhöhten Spitzbögen des Langhauses;

[1] *Duca di Serradifalco,* del Duomo di Monreale etc. Fol. Palermo 1838. — *H. Gally Knight,* Saracenic and Norman remains in Sicily. Fol. London. — *Hittorf* et *Zanth,* architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen. Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen der erhabensten kirchlichen Eindrücke der Welt. Die Façade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Thürme abgeschlossen. Aehnliche Anlage hat der Dom von Cefalù, zu den früheren Werken dagegen gehört die Martorana zu Palermo.

An den Bauten Unteritaliens[1] machen sich vornehmlich in der Anwendung überhöhter Rundbögen und Spitzbögen maurische Einflüsse geltend. So an dem grossen ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten Rundbögen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische, zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher, unregelmässiger Treppenanlage bemerkenswerth. Sodann zeigt die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi auf steiler Felsenhöhe gelegen, ebenfalls trotz moderner Umgestaltung eine alte Basilikenanlage; alle drei Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar die drei Apsiden sich schliessen. Im Uebrigen herrscht in diesen Gegenden das einfache Basilikenschema ziemlich allgemein und in geringen Umgestaltungen; doch erhält das Aeussere bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben. Die wichtigsten dieser Gebäude sind die Kathedralen zu Bari, Ruvo, Trani, vorzüglich aber der prächtige Dom zu Troja. Auch die Kathedralen von Bitonto, Bitetto, Molfetta sind hier neben manchen andern zu nennen.

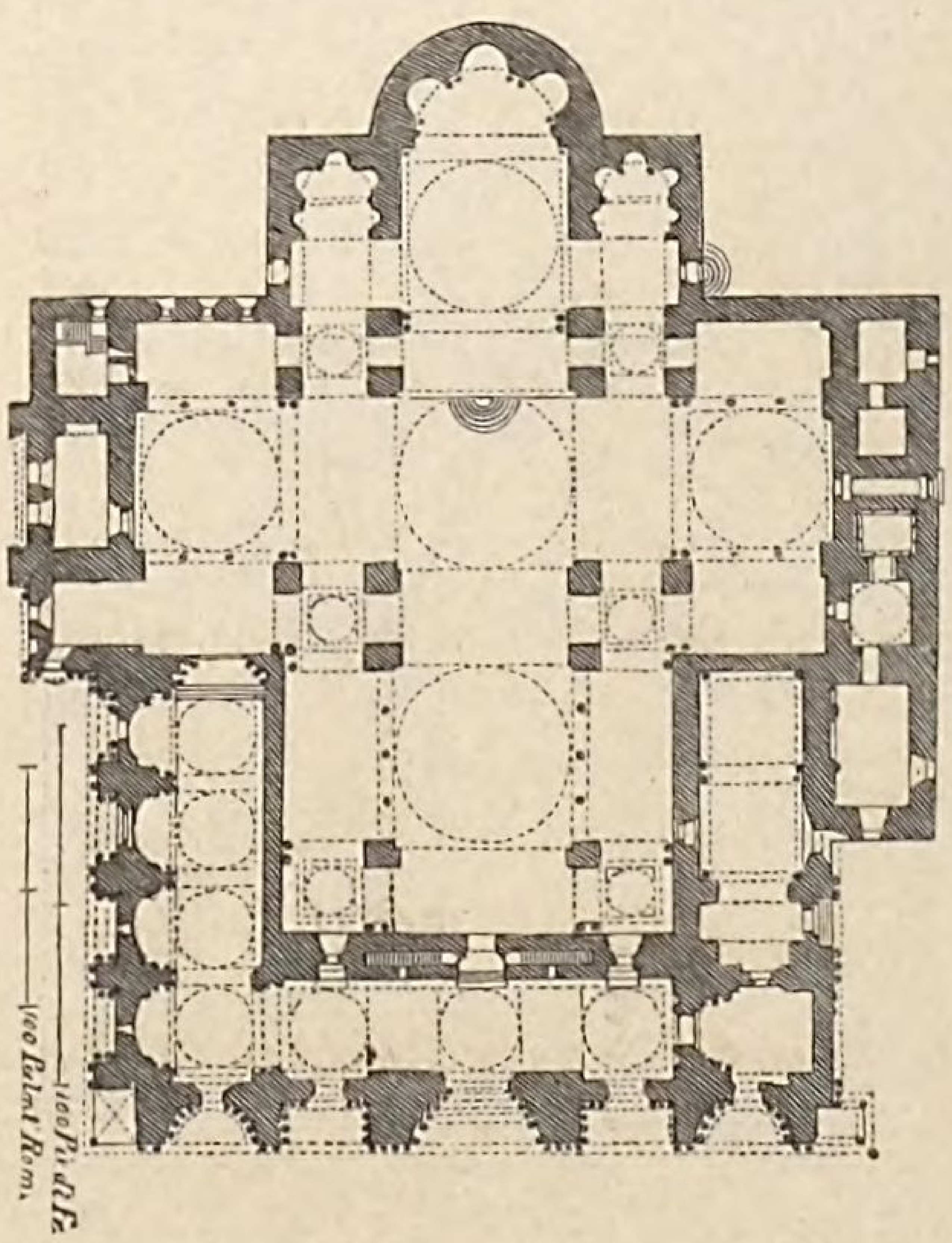


Fig. 311. Grundriss von S. Marco zu Venedig.

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannichfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisirende in der Kathedrale von Salerno, endlich die grossartigen, streng antikisirenden Baldachine über den Sarkophagen König Roger's II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

Eine andere, doch vielfach verwandte Art fremden Einflusses lernen wir in Venedig kennen, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon mit dem Orient in Verbindung kamen und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venetianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Kirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[2] Im Jahre 976 bei einem

[1] *H. W. Schulz,* Denkm. d. K. des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.

[2] *G. e L. Kreutz,* la basilica di S. Marco in Venezia. Prachtwerk in Fol. 1843. — *O. Mothes,* Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1858.

Aufstande niedergebrannt, wurde die Kirche, welche die Gebeine des verehrten Heiligen barg, mit grösserer Pracht aufgebaut, doch dem Wesentlichen nach erst 1071 vollendet; der reiche Schmuck sogar noch im Laufe der folgenden Jahrhunderte hinzugefügt und vervollständigt. Die Kirche hat die Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden. (Fig. 311.) Bei 42 Fuss Spannweite erreicht der Scheitel derselben die doppelte Höhe vom Boden aus, und die Mittelkuppel übersteigt die übrigen noch um 6 Fuss. Breite, auf freistehenden Pfeilern ruhende Gurtbögen bilden gleichsam den Rahmen, in welchen diese Kuppeln eingespannt sind. Dadurch wird zugleich Langhaus und Querbau dreischiffig, eine Theilung, die durch Säulenreihen noch weiter durchgeführt wird. Letztere tragen zugleich eine Emporenanlage, die sich über den Seiten-



Fig. 312. S. Marco zu Venedig.

räumen hinzieht. Hauptschiff und Nebenschiffe schliessen in Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach Aussen vortritt. So ist ein consequent durchgeführter Centralbau geschaffen, der auch selbst in den wesentlichen Details, sowie in der reichen musivischen Ausstattung aller Gewölbeflächen mit Bildern auf schimmerndem Goldgrund die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Die unteren Pfeiler- und Wandflächen sind ganz mit grossen Marmorplatten von verschiedener Farbe bekleidet. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltnen malerischen Reiz der Durchblicke. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaicirte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach Aussen (Fig. 312) öffnet sich die Halle mit einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Dies und die runden Giebelschlüsse mit ihren späteren gothischen Krönungen, die fünf hohen Kuppel-

wölbungen, der reiche Farben- und Goldschmuck, der alle Theile bedeckt, geben dem Ganzen allerdings einen Eindruck, der es als ein dem Meer entstiegenes Wunder, ein Zauberwerk des Orients erscheinen lässt, und im Verein mit den grossen historischen Erinnerungen die Seele poetisch ergreift. Auch an andren Bauten der venetianischen Lagunen treten verwandte Stylverhältnisse, wenngleich in bescheidenerem Maassstabe, auf.

Es bleibt uns nun noch eine zahlreiche und bedeutende Baugruppe zu besprechen, die im Gegensatze zu den übrigen italienischen Schulen mehr einem nordischen Geiste Eingang gestattet und besonders durch Ausbildung der gewölbten Basilika sich den Bestrebungen der romanischen Architektur diesseits der Alpen anschliesst. Es sind die Werke der Lombardei [1] und der zu ihr gehörigen Gebiete, die schon im Beginn des Mittelalters unter der Herrschaft der Longobarden am meisten zu germanischen Lebensformen hinneigten. Daher namentlich in der Detailbildung dieser Bauten jener gemeinsame Zug nach dem Derben, Phantastischen, der den feinen antikisirenden Richtungen des mittleren Italiens so scharf gegenübertritt. Ueberwiegend ist sodann die Anwendung des Backsteines, der eine massenhafte Behandlung, aber auch eine reiche Flächendekoration mit sich bringt. Bisweilen wird jedoch eine Bekleidung mit Marmor hinzugefügt. So viel Anklänge nun an nordische Weise sich kundgeben, so bleibt doch auch hier der Thurmbau von der Entwicklung der Façade ausgeschlossen, diese wird dagegen gern als ein einziges hohes Dekorationsstück dem Langhause vorgesetzt, und zwar so, dass das Verhältniss der niedrigen Seitenschiffe zum höheren Mittelraum dadurch verleugnet wird.

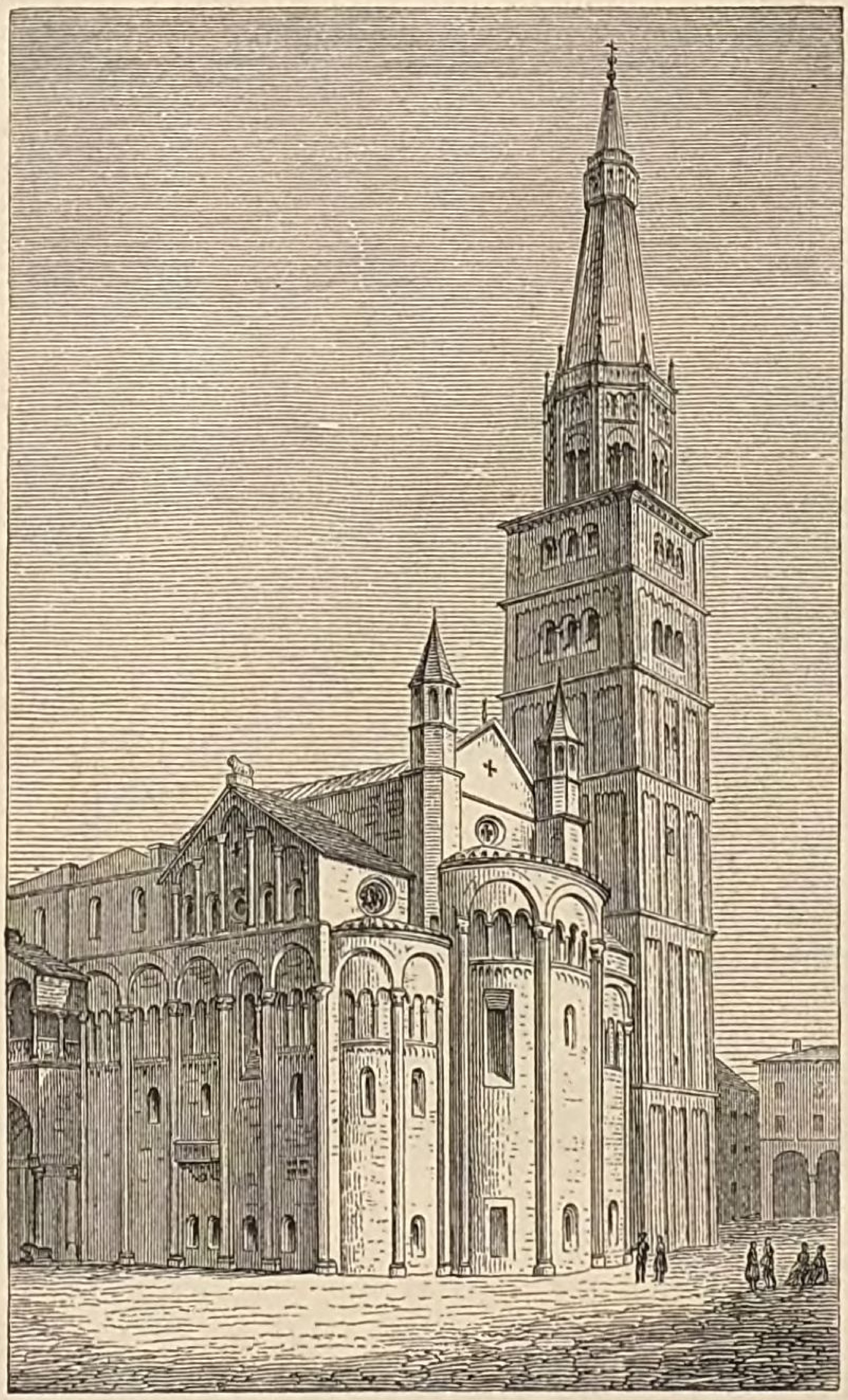


Fig. 313. Dom von Modena. Chorseite. (Nach Nohl.)

Diese Form ist unbedingt eine ebenso schwerfällige als unorganische und wird an künstlerischem Werth weit übertroffen von jener, bisweilen daneben vorkommenden, welche das Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff als Grundmotiv aufnimmt und durch Lisenen, Wandsäulen, Bogenfriese und Arkaden lebendig gliedert.

Eine wichtige Stellung unter diesen Denkmalen nimmt der Dom zu Modena ein, 1099 durch Meister *Lanfrancus* begonnen, aber erst 1184 eingeweiht. Ein

[1] *F. Osten*, die Bauwerke der Lombardei. Fol. Darmstadt. — *Heider* u. *Eitelberger*, Denkmale des österreichischen Kaiserstaates.

dreischiffiges Langhaus, ohne Querschiff mit 3 Apsiden schliessend, unter dem Chor eine ausgedehnte Krypta, die ganze Anordnung der Stützen von Anfang auf einen Gewölbebau berechnet, so dass einfache Säulen mit Pfeilern, die aus Halbsäulen zusammengesetzt sind, wechseln. Sogar die Oberwand des Schiffes zeigt bereits eine freie Gliederung, indem triforienartige Durchbrechungen auf Säulchen über den einzelnen Arkaden sich öffnen. Allein sie gelten weder einer Empore, noch einem Laufgang, sondern gehen auf die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe, die sogar ähnlich durchbrochene Querwände auf Quergurten haben. Von besonderer Bedeutung ist die Ausbildung des Aeusseren, das ringsum mit offenen Galerieen umzogen ist, deren Gruppirung den inneren Triforien entspricht (Fig. 313). An der Façade besonders, die in klarer Dreitheilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie dem Gesammtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, wie er an oberitalienischen Kirchen häufig vorkommt, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen. Das reiche Radfenster des Oberbaues ist ebenfalls ein Lieblingsstück der lombardischen Architektur.

Aehnliche Anlage zeigt S. Zeno zu Verona, nur dass hier die beabsichtigte Wölbung, auf welche die abwechselnden Säulen und Pfeiler hinweisen, nicht zur Ausführung gekommen ist. Die Façade bietet ein Muster klarer Gliederung und edler Durchbildung. Den consequent durchgeführten, mehrfach gegliederten Pfeilerbau finden wir an S. Micchele zu Pavia, einer schwerfällig derben, gewölbten Basilika mit barock phantastischen Details, Emporen über den Seitenschiffen und ungetheiltem Façadengiebel. Wichtig ist sodann S. Ambrogio zu Mailand, der ebengenannten Kirche nahe verwandt, ebenfalls mit ungetheiltem Giebel, vor welchen sich ein ausgedehntes Atrium legt. Dieses zeigt die mit Halbsäulen gegliederten Pfeiler und Kreuzgewölbe, in alldem eine entwickelt romanische Architektur, die frühestens dem 11. Jahrhundert angehören kann, wie auch die Details darthun. Das Langhaus hat ebenfalls gegliederte Pfeiler und weitgespannte Kreuzgewölbe, über den Seitenschiffen Emporen, und in den Verhältnissen dieselbe Schwere, in den Details denselben energisch nordischen Charakter, der auf entwickelte romanische Formen hinweist. Vor dem Chor erhebt sich ein Kuppelgewölbe, obwohl ein Querschiff nicht vorhanden ist. Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau schliesslich an dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben und nicht bloss gleich dem Dom zu Pisa an den Façaden der Flügel, sondern auch an der Ostseite derselben mit Absiden ausgestattet ist. Die Pfeiler sind auch hier mannichfach, doch wechselnd gegliedert, über den Arkaden öffnen sich triforienartig die Emporen, für die Ueberwölbung hat man, wie es scheint nachträglich, die weiten, quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Façade, in einem ungetheilten Giebel schliessend, hat eine prächtige Ausstattung und drei reich geschmückte Löwenportale.

Frankreich.

Auch in Frankreich[1] begegnet uns eine lebensvolle Mannichfaltigkeit von architektonischen Gestaltungen, die sich gemeinsam auf der Grundlage des Romanismus Bahn bricht und einen weiteren Beweis für die Vielseitigkeit, deren dieser

[1] Denkm. der Kunst Taf. 42 A u. Taf. 43. — Voyage pittoresque et archéologique dans l'ancienne France, Prachtwerk mit reichem Material. *Chapuy's* Cathédrales françaises, Moyen age pittoresque und Moyen age monumental. — *A. de Laborde,* monuments de la France. — *Du Somérard,* l'art du Moyen age. — *Viollet-le-Duc,* Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 1856 ff.

Styl fähig ist, liefert. Doch tritt hier in einem Lande, das reich an antiken Traditionen war, ein Anschliessen an die Formen der klassischen Architektur hervor, das an Energie selbst Italien noch überbietet. Es sind hier nicht bloss die dekorativen Details, sondern die Grundzüge der Construktion, welche man den Römerbauten entlehnt, und schon früh weicht die flachgedeckte Basilika grösstentheils den Tonnen- und Kuppelgewölben, deren Anwendung in Frankreich umfassender und systematischer als irgendwo durchgeführt worden ist. Wahrscheinlich gaben die noch reichlich erhaltenen grossartigen Nutzbauten der römischen Vorzeit den ersten Anstoss zu dieser Richtung, die dann durch den vorwiegend verständig berechnenden Geist des französischen Volkes fester ausgeprägt wurde. Aber auch hier wirken manche verschiedene Schulen selbständig neben einander, und besonders ist es der Gegensatz von Süden und Norden, der dabei in den Vordergrund tritt.

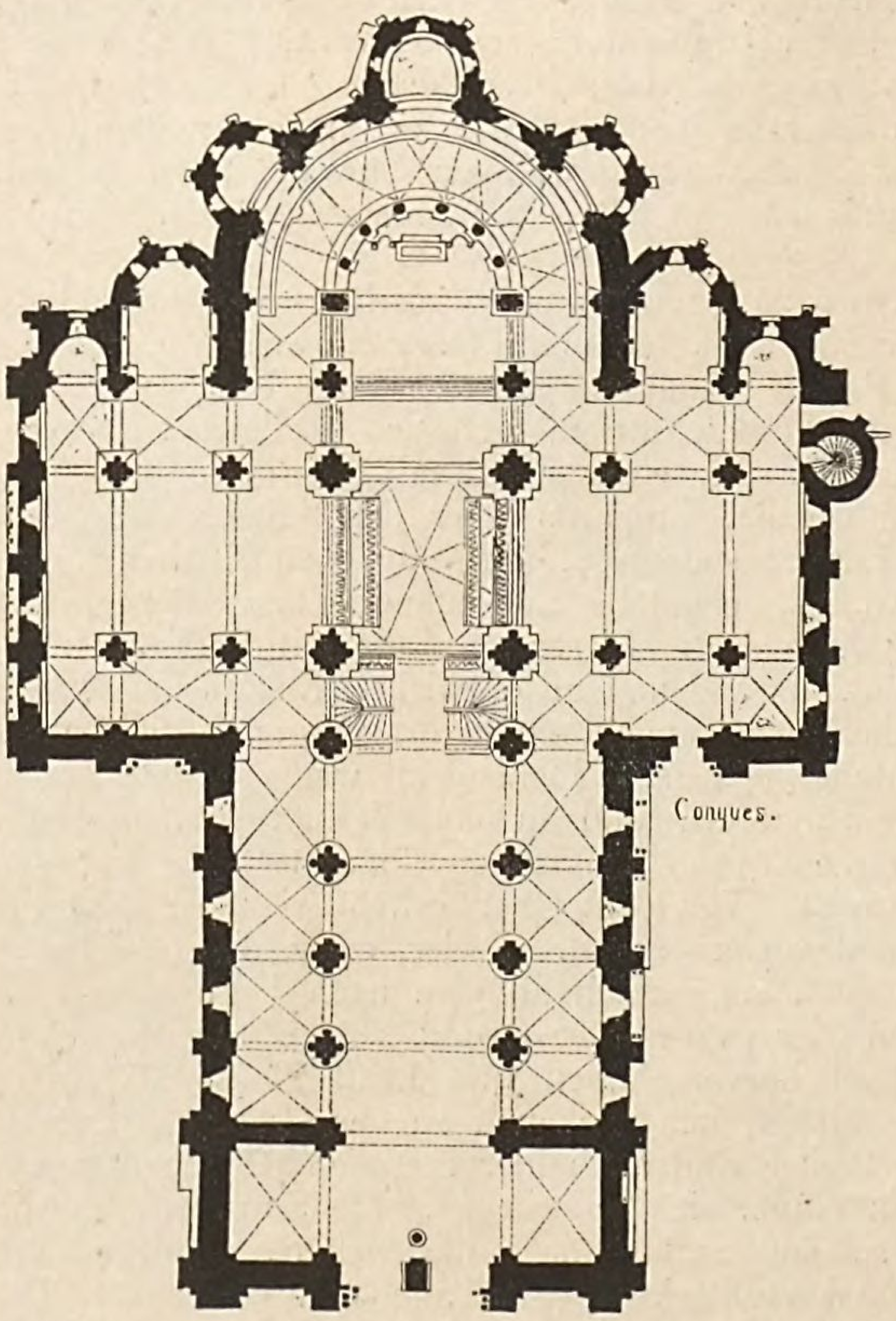


Fig. 314. Grundriss der Abteikirche zu Conques.

Das südliche Frankreich[1] ist es namentlich, wo wir die fast allgemeine Anwendung des Tonnengewölbes zu suchen haben. Dasselbe verbindet sich mit der Form der Basilika in der Weise, dass es in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff sich ausspannt, und dass für die Seitenschiffe halbirte Tonnengewölbe zur Anwendung kommen, die gleich ununterbrochenen Strebebögen den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten (vgl. Fig. 316). Durch diese Anordnung wurde allerdings die Grundlage der Basilika gewahrt, allein ein wesentliches Element ihrer künstlerischen Wirkung, das schöne Oberlicht der Fenster in den hohen Mittelschiffwänden, ging unrettbar verloren (vgl. Fig. 315). Mit dieser Construktion fiel auch der Säulenbau fort und machte einem kräftigen Pfeilersystem Platz. Verstärkungsgurte spannen sich gewöhnlich von den Pfeilern aus an den Gewölben hin. Bisweilen werden über den Seitenschiffen Emporen angeordnet, die sodann auf Kreuzgewölben ruhen und mit steigenden halben Tonnen bedeckt werden. Der Chor wird in der Regel durch ein Querschiff vorbereitet und erhält auch oft eine reichere Ausbildung durch einen niedrigen, mit Kapellen versehenen Umgang, der recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist (Fig. 314). Hier treten sodann auch als trennende Stützen

[1] Hauptwerk: Architecture romane du Midi de la France, par *Henry Revoil*. Fol. Paris.

die Säulen in ihr Recht. Die Details werden meistens der Antike nachgebildet, oft in reicher und eleganter Behandlung, das Aeussere erhält durch Thürme an der Façade oder auf dem Kreuzbau eine bedeutsamere Aufgipfelung.

Die Provence und Dauphiné sind die Gegenden, in welchen dieser Styl seine reinste und consequenteste Durchführung erlebt hat. Ein bedeutender Bau in dieser Richtung ist die Kathedrale von Avignon, mit lebendig entwickeltem Pfeilerbau

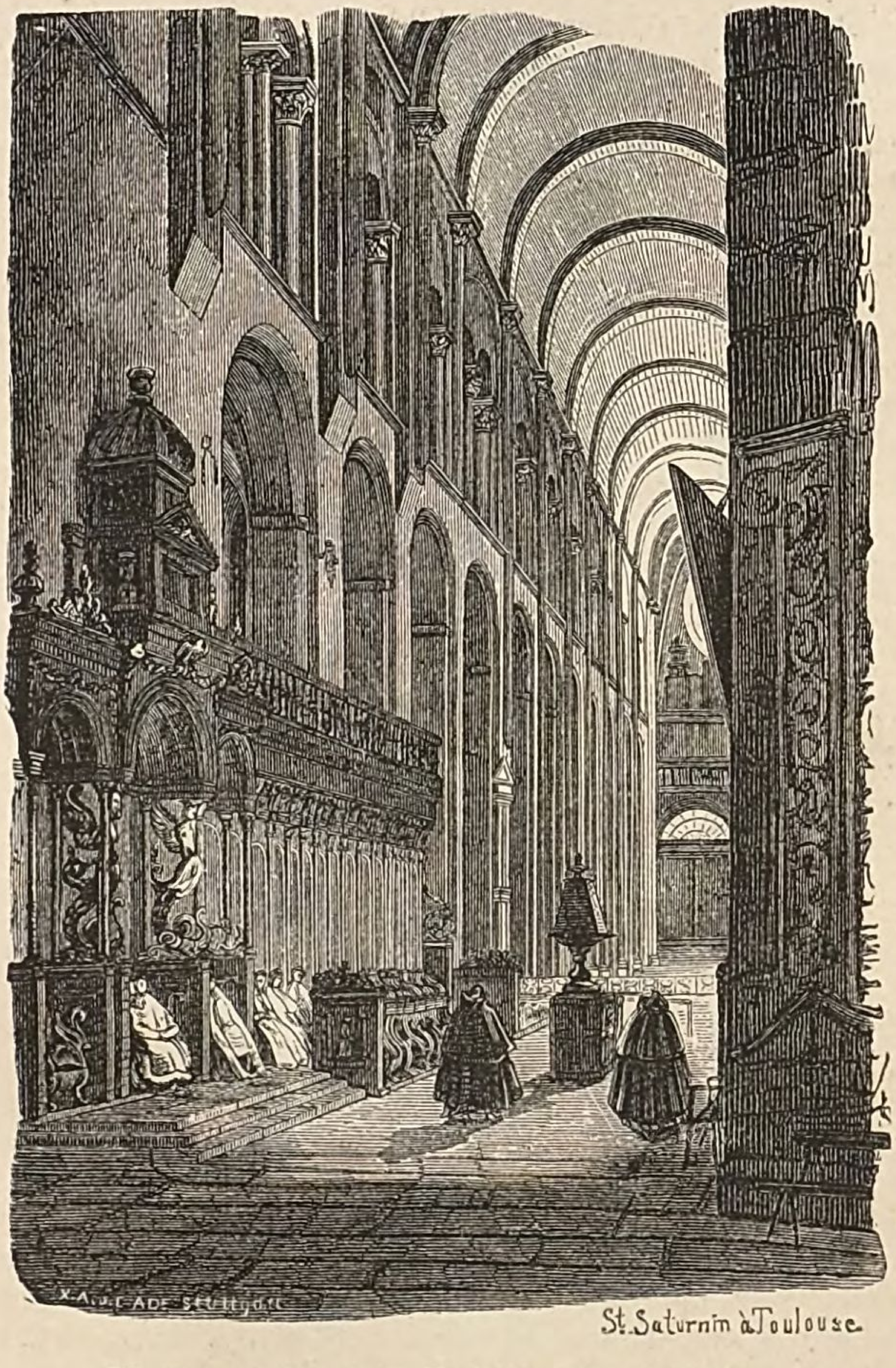


Fig. 315. S. Sernin zu Toulouse. Innenansicht.

und einem glänzenden, in antikisirender Weise durchgeführten Seitenportal. Nicht minder prachtvolle Portale in derselben streng antiken Fassung besitzt die 1116 begonnene Kirche S. Gilles, sowie die Kathedrale S. Trophime zu Arles. Hier tritt auch eine spitzbogige Form des Tonnengewölbes auf, die vom 12. Jahrhundert an in diesem ganzen Denkmälerkreise neben der rundbogigen sich behauptet. Weiterhin findet sich eine der grossartigsten Leistungen dieses Styls in der gegen Ende des 11. Jahrhunderts begonnenen Kirche S. Sernin (oder S. Saturnin) zu Toulouse. Es ist eine mächtige fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querbau, über den Seitenschiffen durchweg Emporen, die sich auf Säulen gegen den Hauptraum

öffnen. Der Chor mit Umgang und fünf radianten Apsiden versehen; zwei Apsiden sind ausserdem an jedem Kreuzarm angebracht, so dass neun solcher Nischen den Bau beleben. Diese prächtige Anordnung gipfelt endlich in einem schlanken Thurm, der auf der Kreuzung sich erhebt und die reiche Centralform dieser östlichen Theile kräftig zusammenfasst. Ein stattlicher Bau von überaus harmonischer Durchbildung ist sodann die Abteikirche von Conques (Fig. 314), bei welcher das Querhaus ebenfalls dreischiffig gleich dem Langhause gestaltet ist, und die Choranlage an Reichthum nicht weit hinter S. Sernin zurückbleibt.

Derselbe Styl in der reicheren Ausbildung des Grundplans breitet sich auch in der Auvergne aus, gewinnt aber für die Ausstattung des Aeusseren in der reichlichen Anwendung eines musivischen aus bunten Steinen bestehenden Schmuckes ein neues Element feiner Ausbildung. Eins der bezeichnendsten Werke dieser Gruppe ist die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont, die besonders mit ihren klar und lebendig entwickelten Pfeilern, ihren auf zierlichen Säulen sich

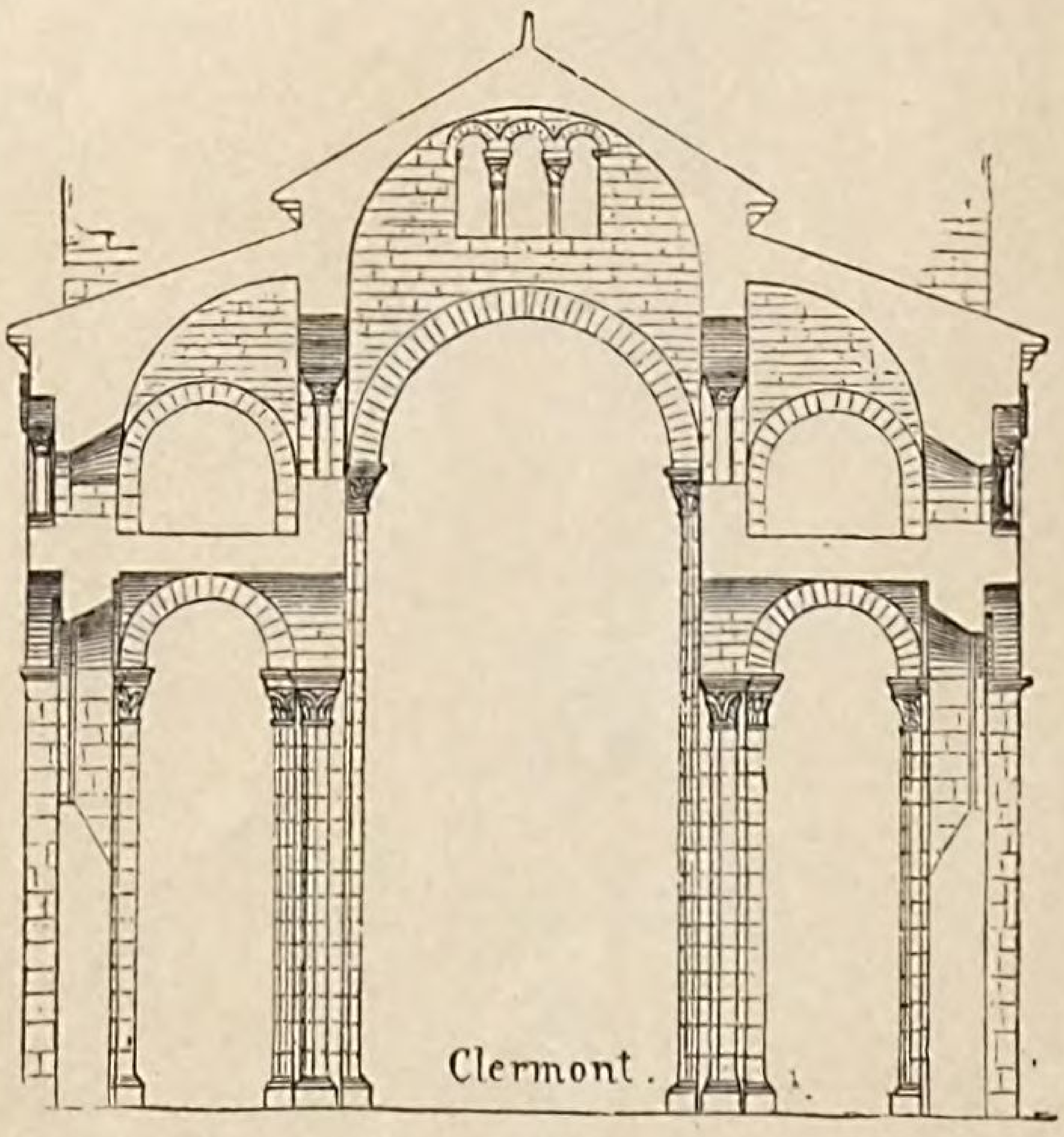


Fig. 316. Notre-Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt.

öffnenden Emporen und ihrer reichen Chorentwicklung — bei der jedoch in ungewöhnlicher Art die Kapellen paarweise angeordnet sind — als ein Muster dieser Gattung dasteht (Fig. 316).

Unter den burgundischen Bauten, die sich im Allgemeinen derselben Richtung anschliessen, war die in der Revolution zerstörte Abteikirche von Cluny, dem Mutterkloster des mächtigen Cluniazenserordens, die grossartigste, wie überhaupt unter allen romanischen Denkmalen eins der bedeutendsten. Von 1089 bis 1131 erbaut, prägte sie die Gewalt jenes angesehenen Ordens in den Formen des zu edler Blüthe entwickelten Styles glanzvoll aus. Das fünfschiffige Langhaus hatte ohne die später hinzugekommene 110 Fuss lange Vorhalle eine Länge von 410 Fuss und eine Breite von 110 Fuss. Zwei Querschiffe mit 10 Apsiden erweiterten den Chor, der einen Umgang mit fünf radianten Kapellen hatte. Zu dem stattlichen Hauptthurm auf dem grösseren Querschiff kamen noch sechs andere Thürme, so dass auch nach Aussen die Kirche sich imposant entfaltete. Unter den noch vorhandenen Werken ist die Kathedrale von Autun, 1132 begonnen, eins der bedeutendsten, mit spitzbogigem Tonnengewölbe und einem genau nach dem System der antiken Porte d'Arroux daselbst dekorirten Triforium. Die kanellirten Pilaster

finden sich hier wie an vielen anderen Monumenten des südlichen Frankreichs mit Vorliebe verwendet.

Auch die französische Schweiz[1] folgt überwiegend in ihren romanischen Bauten dem im Nachbarlande ausgeprägten System, wie die Kirchen von Granson (Gransee) am Neuenburger See und von Payerne beweisen. Doch mischt sich hier bei der Detailbildung ein merkwürdig barockes, bis zur Barbarei phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele gibt.

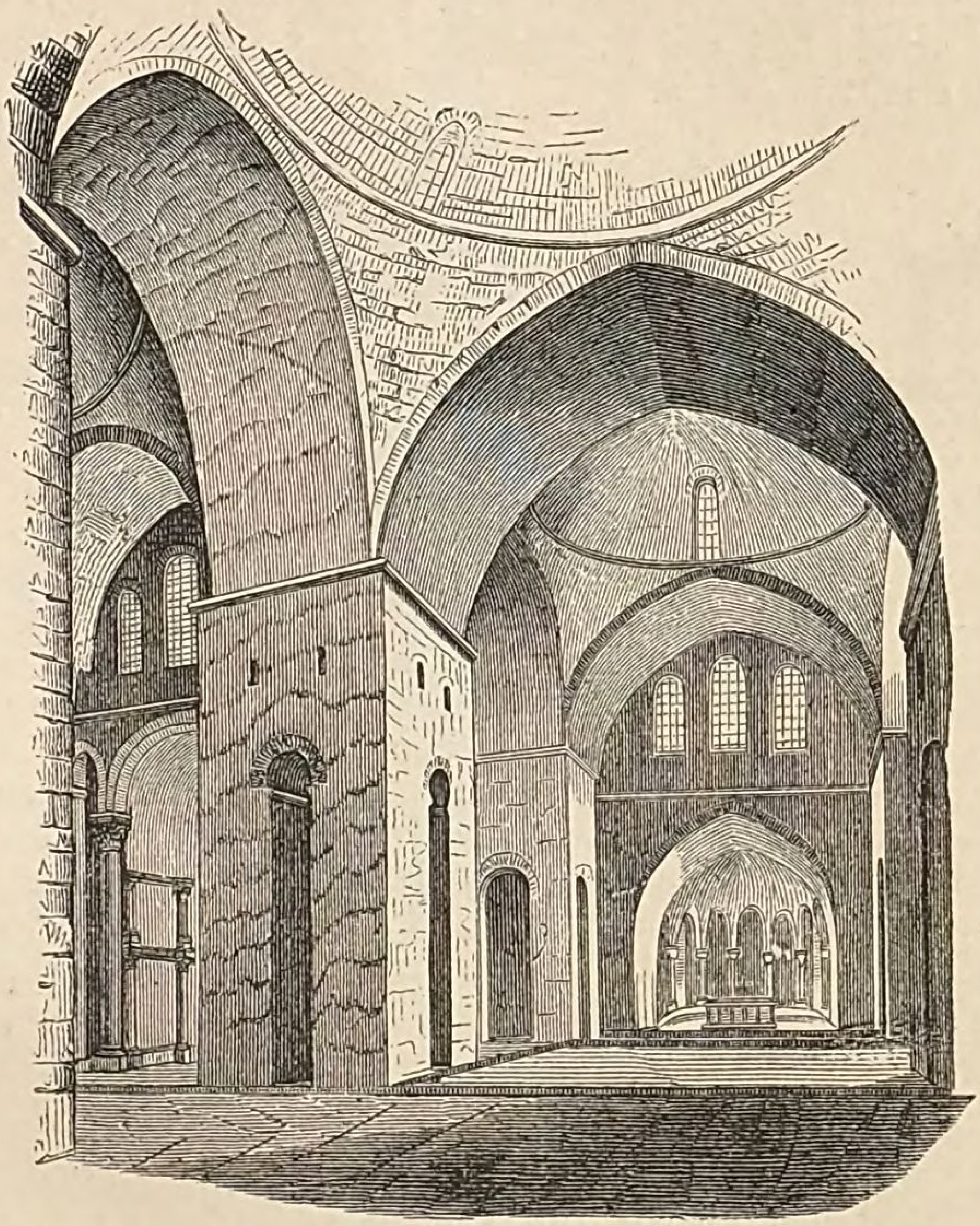
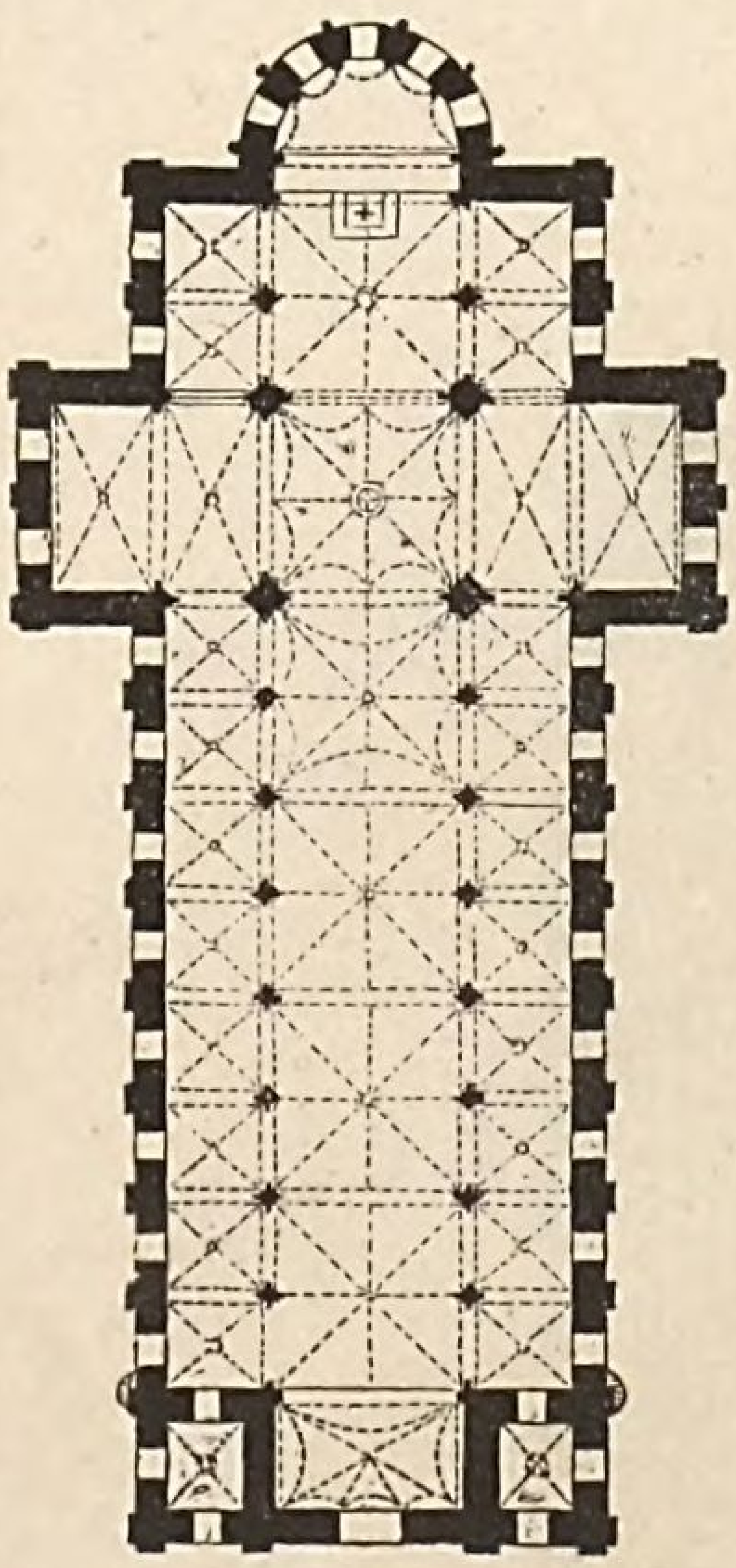


Fig. 317. S. Front zu Périgueux.

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den auch im Süden gebräuchlichen Formen eine Reihe von Denkmalen, deren Gemeinsames die Kuppelwölbung nach byzantinischem Muster ist. Diese Kuppeln erheben sich auf Zwickeln (Pendentivs) von einem Gesimskranze aus, nach Art der antiken Construktion, und darin unterscheiden sie sich von den auch sonst im romanischen Styl vorkommenden Kuppeln. Diese Form verbindet sich meistens mit einem Langhausbau, der jedoch einschiffig ist und nur durch die weit vorspringenden Pfeiler für die Quergurte eine Gliederung erhält. Die Seitenwände werden dann mit Blendarkaden auf Säulen belebt und oberhalb durch rundbogige Fenster durchbrochen; die Gurtbögen zeigen in der Regel eine Zuspitzung des Scheitels. Solcher

[1] *Blavignac*, histoire de l'architecture sacré etc. 1853. Dazu die Arbeiten von *R. Rahn* in den Mitth. der Ant. Gesellsch. von Zürich, und desselben Verfassers Gesch. der bild. Künste in der Schweiz. Zürich, 1876.

Art sind u. A. die Kathedralen von Cahors und von Angoulême. Als das merkwürdigste Bauwerk der ganzen Gruppe darf jedoch die Kirche S. Front zu Périgueux betrachtet werden,[1] weil sie diese Kuppelanlage mit einem Grundriss in Verbindung bringt, der nicht bloss in der Anordnung, sondern selbst in den Maassen das genaue Nachbild von S. Marco in Venedig ist (Fig. 317). Nur dass die Pfeiler massenhafter sind, die Säulen und Emporen fortfallen, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet und das ganze Innere beim Mangel einer reicheren Ausschmückung kahl und leer erscheint; nur dass ferner die ausgedehnte Vorhalle hier weggelassen ist und an ihre Stelle der Rest eines älteren Baues tritt. Der gegenwärtige Bau erscheint erst nach einem Brande vom Jahr 1120 errichtet zu sein. Wie man gerade hier zur Nachahmung von S. Marco gekommen, wird sich schwerlich noch ermitteln lassen.


Fig. 318. Grundriss von S. Trinité in Caen.

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden, und zwar der Normandie an.[2] Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wusste seinen Bauwerken das Gepräge strenger Gesetzmässigkeit, einfacher, klarer Grundanlage und consequenter Durchführung zu geben. Als mit der Eroberung Englands im Jahr 1066 der Reichthum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, theilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit, und wir sehen fortan hier den Gewölbebau in der bedeutsamen Gestalt des Kreuzgewölbes mit der Basilika verbunden. Zugleich gestaltet sich in einer den sächsischen Kirchen analogen Weise die Gliederung der Façade mit zwei kühn aufstrebenden Thürmen, zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massenhafter viereckiger Thurm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, mehr einem Spiel mit linearen als mit vegetativen Formen zugeneigt; namentlich das Mäanderband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht. In der letzten Epoche steigert sich dieser Schmuck oft zu einem glänzenden Eindruck und überzieht ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffes.

Die beiden Hauptwerke dieses Styls sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen Ste. Trinité und S. Etienne zu Caen, die beide in übereinstimmender Weise die durchgebildete gewölbte Pfeilerbasilika vertreten. Ste. Trinité, ursprünglich 1064 gegründet, aber vermuthlich erst im 12. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Form ausgeprägt, ist eine durchweg gewölbte Basilika, deren dreischiffige Anlage sich jenseits des Querbaues im Chor fortsetzt (Fig. 318). So klar und gesetzmässig entwickelt sich diese Anlage darstellt, so weist sie doch die reichere schmuckvolle Kapellenentfaltung der südlichen Schulen ab. Ueber den Arkaden wird die Oberwand durch eine Galerie belebt, auf welche sodann die ebenfalls mit einer Säulenstellung verbundenen Fenster folgen. Die grossen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, indem von den Zwischenpfeilern ebenfalls Gewölbträger aufsteigen. Etwas strenger zeigt sich derselbe Styl in der Kirche S. Etienne, die von 1066—77 erbaut worden ist, aber im Ganzen wohl erst etwas später zur

[1] *F. de Verneilh,* l'architecture byzantine en France. Paris 1851.

[2] *H Gally Knight,* Architectural tour in Normandy, deutsche Ausgabe. Leipzig 1841. — *Britton* and *Pugin,* Architectural antiquities of Normandy. London 1828.

Vollendung kam. Die Anordnung des Grundrisses ist verwandt, nur wurde der Chor nachmals durch einen frühgothischen Neubau verdrängt. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, vermuthlich nicht nach ursprünglicher Absicht; über den Seitenschiffen liegt eine Empore, die sich mit weiten Arkaden gegen den Hauptraum öffnet; die Oberfenster sind auch hier mit einer eigenthümlichen Galerie

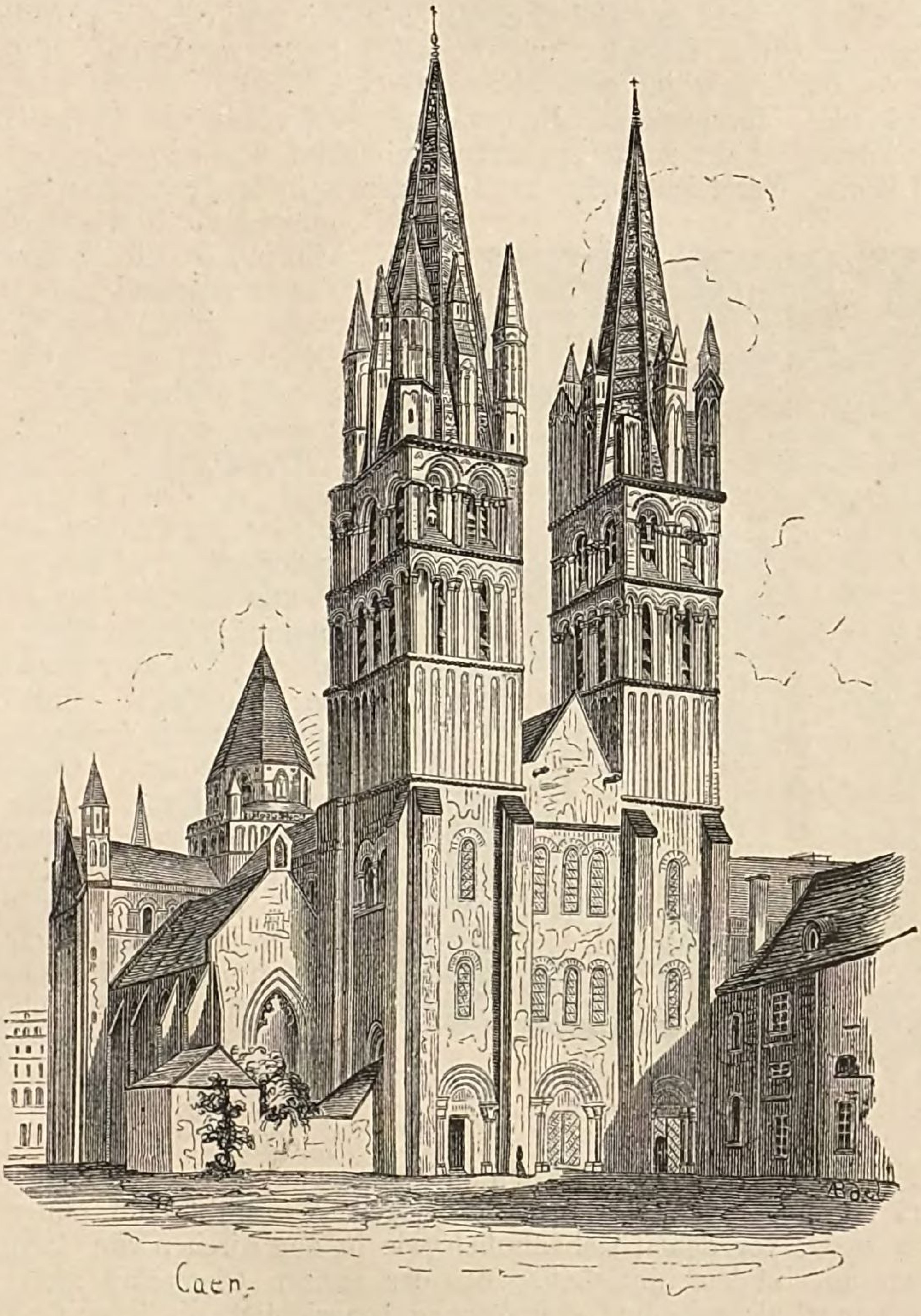


Fig. 319. S. Etienne zu Caen.

verbunden. Das Aeussere wird durch einen kurzen Thurm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den obern Theilen lebendig gegliederte Thürme an der Façade stattlich geschmückt (Fig. 319). Die Theilung der Façade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich und der inneren Raumentfaltung entsprechend. Drei Portale führen von hier aus ins Innere.

England.

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Styl dort ein und machte der alten sächsischen Bauweise ein Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so dass sich daraus eine ganz besondere nationale Färbung ergab. Das Wesentlichste war ohne Zweifel der Holzbau, der bei dem Inselvolke von früher Zeit an sich vorzüglicher Gunst erfreute, und der sich fortan wenigstens in der flachen Bedeckung der Basilikenschiffe geltend machte (vgl. Fig. 321 u. 322). Diese Vorliebe war so stark, dass durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Holzdecken versehen wurden, und die ganze englische Architektur dieser Epoche kein gewölbtes Mittelschiff kennt. Vergleicht man damit die gerade in der Normandie so consequent entwickelte Gewölbanlage der Basiliken, so tritt der Gegensatz der englisch-normannischen Bauweise nur um so schärfer hervor. Gleichwohl erscheint alles Uebrige geradezu dem System der Normandie entsprechend, ja sogar auf Gewölbe berechnet. Zunächst sind es die überaus massigen Pfeiler des Schiffes, die aber, abweichend von der romanischen Praxis aller übrigen Länder, eine plumpe Rundform zeigen, oder allenfalls — aber immer auf runder Grundlage — mit Halbsäulen und anderen Vorlagen sich mühsam gliedern. Um für diese schwerfälligen Massen Kapitäle und Basen zu gewinnen, reichten die sonst üblichen Formen nicht aus. Für die Basis nahm man daher in der Regel eine einfache Abschrägung, für das Kapitäl ein aus dem Würfelkapitäl hergeleitetes, den neuen Verhältnissen angepasstes, wie unsere Abbildung Fig. 320 es zeigt, das sogenannte „gefältelte“ Kapitäl. Ueber den gewölbten Seitenschiffen und häufig auch an der Ostseite der Kreuzarme sind Emporen angeordnet, die mit weiten Arkaden sich gegen das Mittelschiff öffnen. Sodann folgen die Fenster, vor denen sich ähnlich wie in den Kirchen von Caen Laufgänge mit Galerien auf Säulen hinziehen. An der ganzen Oberwand steigen kräftige Halbsäulen empor, als sei eine Ueberwölbung beabsichtigt, die jedoch nirgends sich findet. Für die Ornamentation kommt das schon in der Normandie beobachtete Linienspiel in ausgedehnter Weise zur Geltung, so dass namentlich an der Laibung der Arkaden, der Umfassung der Galerieen, und noch mehr an den Portalen, alle jene reichen, aber spröden Formen, die Raute, die Schuppenverzierung und ganz besonders der Zickzack zur Anwendung gelangt. Auf dem Querschiff erhebt sich fast immer ein massenhafter, viereckiger Thurm; die Façade wird in der Regel mit zwei Thürmen ausgestattet. Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so dass das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch

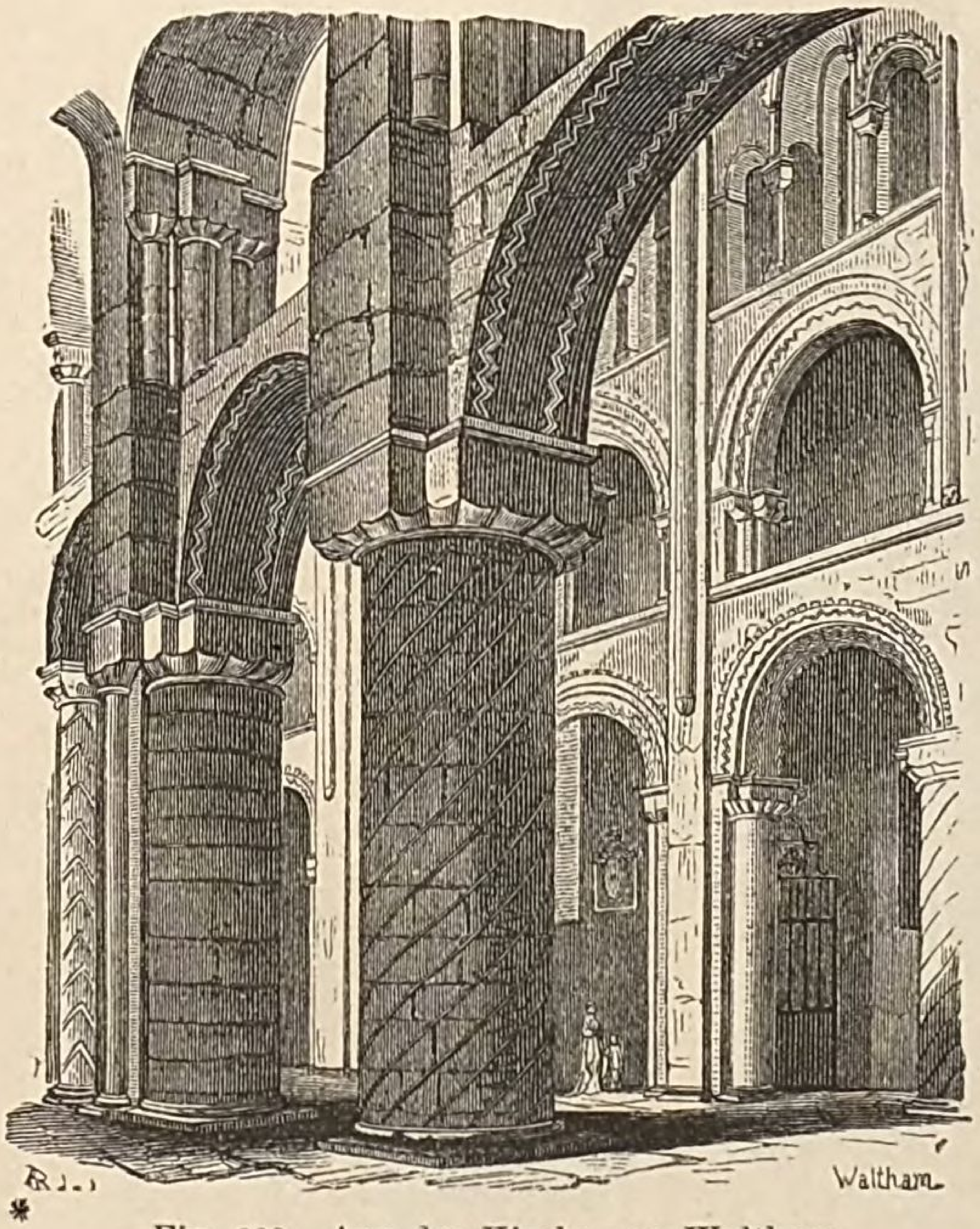


Fig. 320. Aus der Kirche von Waltham.

eine wichtige Stelle für die Anwendung bedeutsamer Plastik, die denn überhaupt sich auf jene linearen Ornamente fast ausschliesslich beschränkt. So stellen sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung; aber ein feineres, edleres, geschmeidigeres Leben fehlt ihnen; sie athmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz, als kirchliche Feier und Würde.

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes [1] finden sich bedeutende Reste und Theile aus dieser Epoche, meistens jedoch in gothischer Zeit umgewandelt und durch Umbauten verdrängt. Ein wichtiges Denkmal der Frühzeit ist die Kathedrale

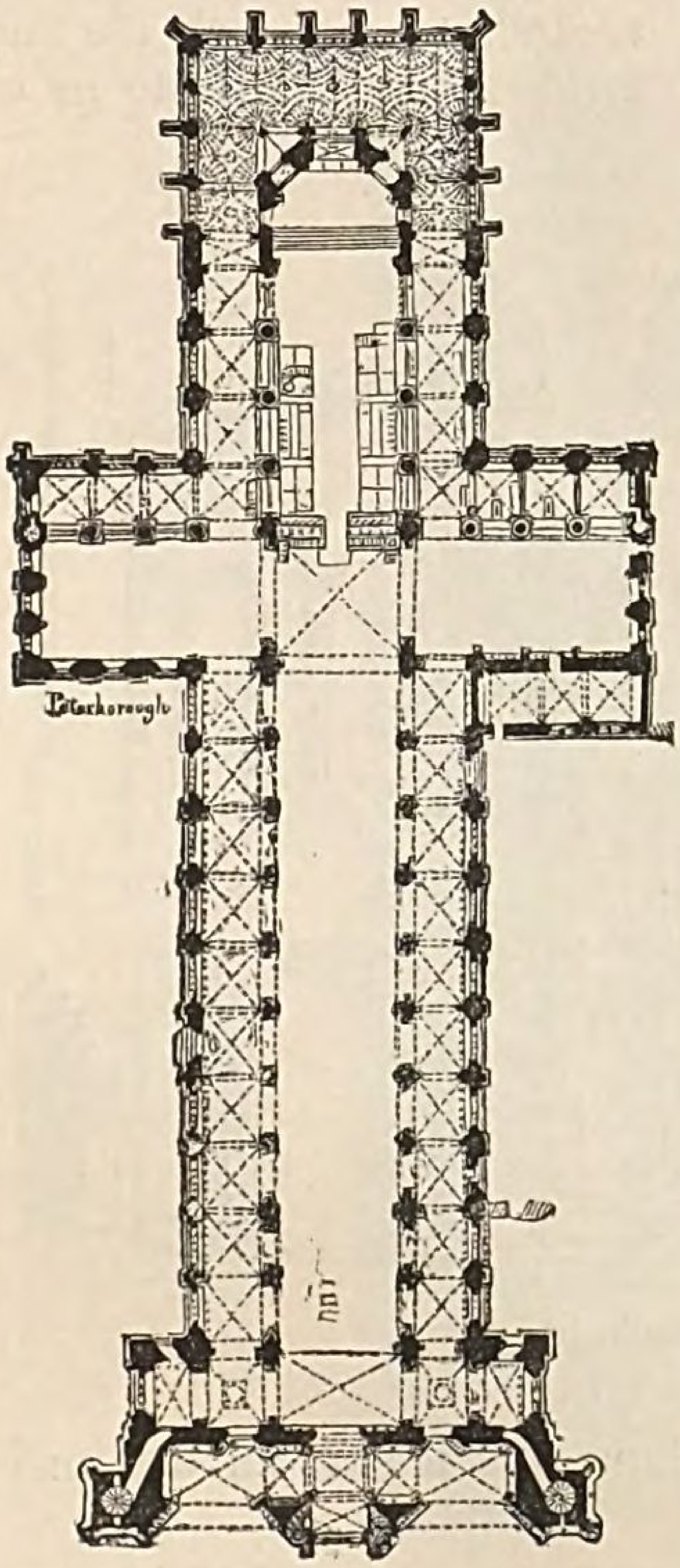


Fig. 321. Grundriss.

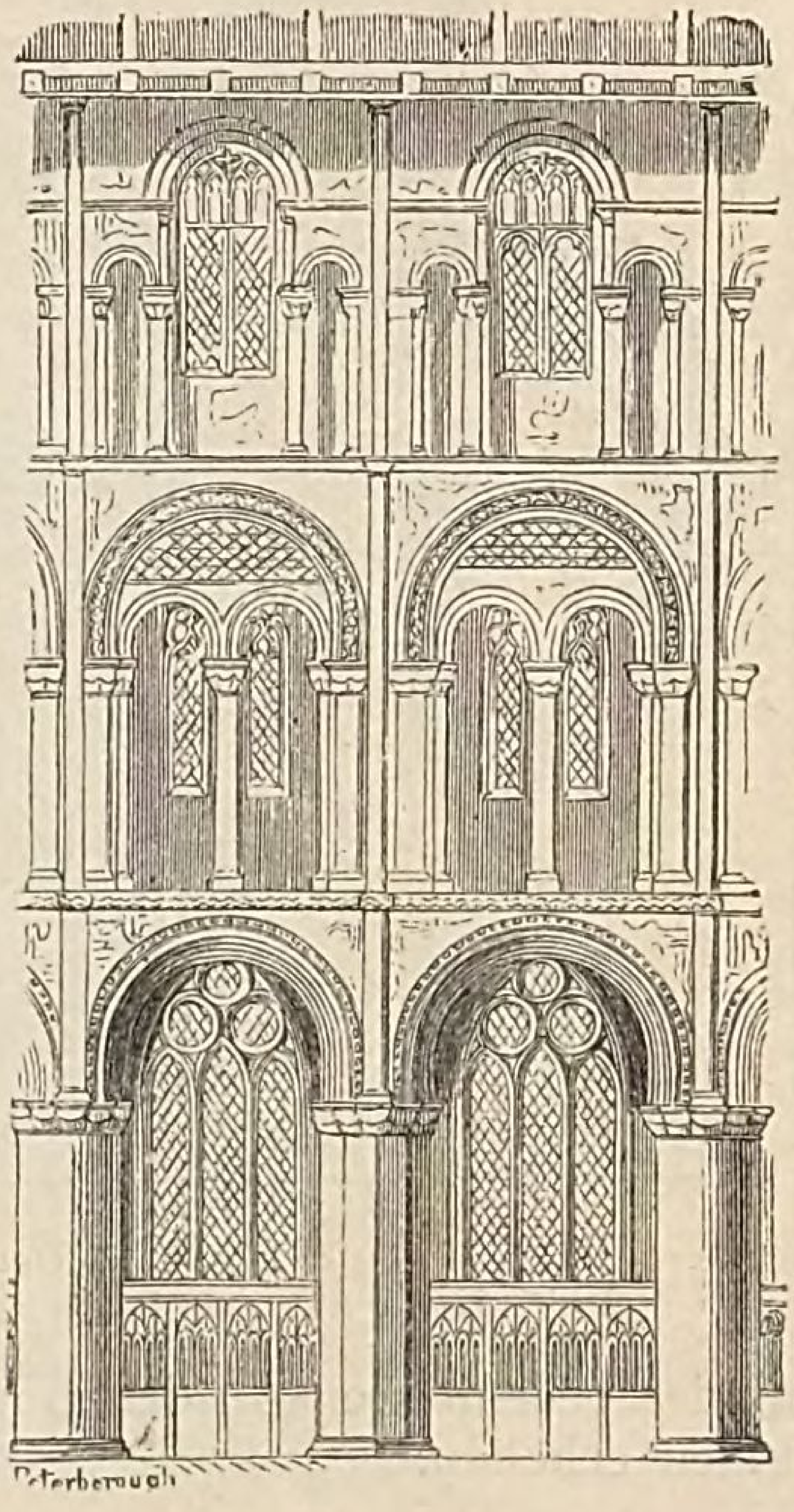


Fig. 322. Querschiff.

Kathedrale zu Peterborough.

von Winchester, von 1079—1093 erbaut, mit sehr bedeutender Kryptenanlage und ausgedehntem Querschiff, später mannichfach erneuert und umgestaltet. Mächtige Krypten haben sich sodann aus dieser Zeit unter den Kathedralen von Worcester und Canterbury erhalten, und dahin gehören auch Chor und Krypta der 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester, deren Langhaus die entwickelten Formen des 12. Jahrhunderts zeigt. Dieser vorgeschrittenen Epoche ist sodann die Kathedrale von Norwich zuzuschreiben, die gleich den übrigen dieser Bauten schon in

[1] Denkm. der Kunst Taf. 44. — *Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London 1819. — *Derselbe,* architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807. — *Winkles*, Cathedral churches of England and Wales. 3 Vols. 8. London, 1842.

der ursprünglichen Anlage eine ungemein grossartige Auffassung, namentlich eine allen englischen Bauten gemeinsame höchst bedeutende Längenentwicklung hat. Bei 31 Fuss Breite des Mittelschiffs erstreckt sich der Bau in einer Länge von 411 Fuss, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, geschlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant erscheint die Kathedrale von Peterborough (Fig. 321 u. 322), deren Ausbau im Wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Oeffnungen der Emporen über den Nebenräumen (vgl. Fig. 292), endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das Alles gibt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Styles. Der Umgang des Chores ist später verändert, und auch die Façade durch eine imposante gothische Vorhalle bereichert worden. Andere Reste in mehr

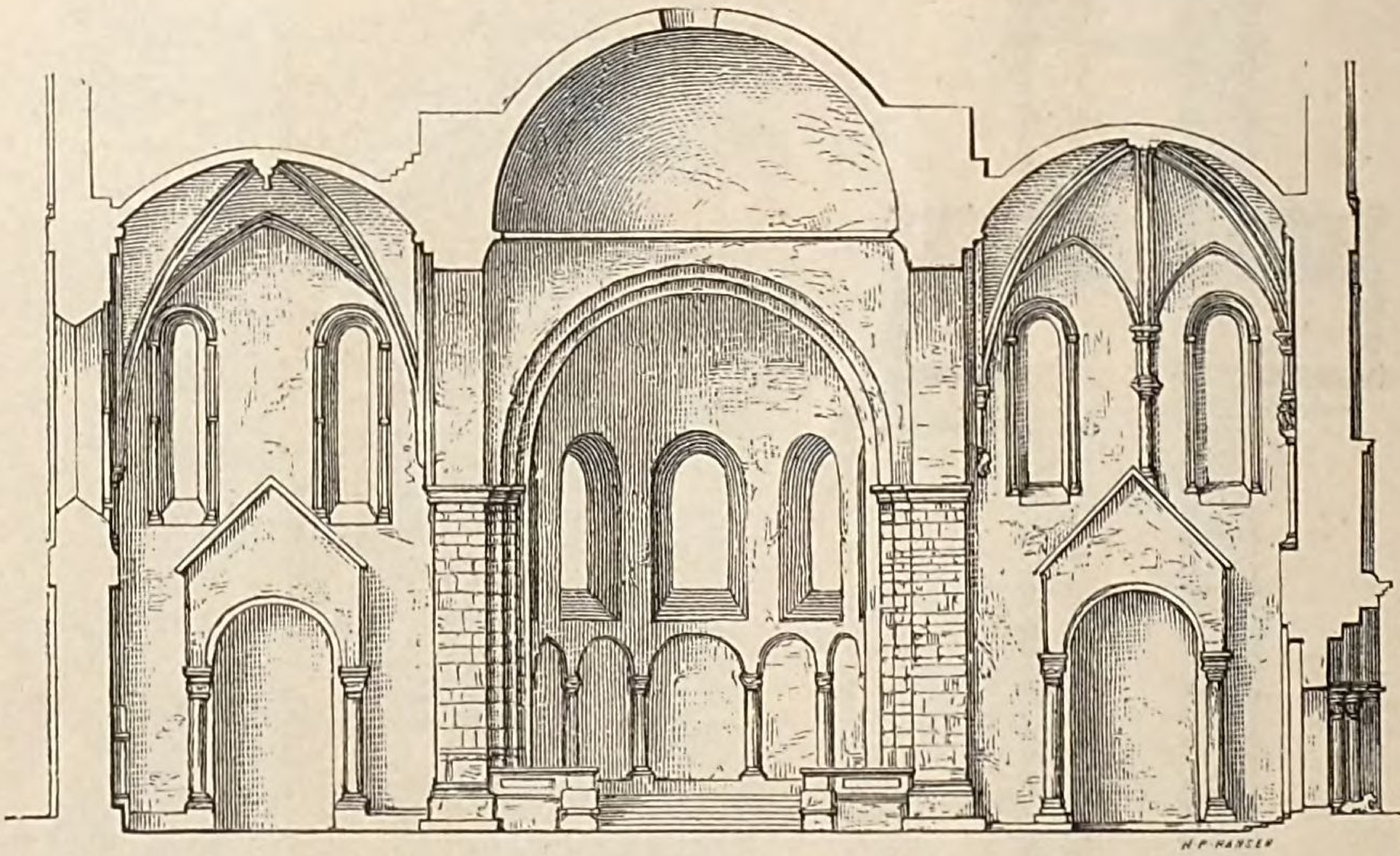


Fig. 323. Dom zu Ribe. Querschnitt.

oder minder bedeutender Ausdehnung und Behandlung finden sich an den meisten Kathedralen erhalten.

Scandinavien.

In den scandinavischen Reichen, wo das Christenthum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelt sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf norddeutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Dazu gesellen sich in einzelnen Fällen, durch Ordensverbindungen veranlasst, Einwirkungen französischer Bauschulen.

In Dänemark,[1] welches unter Knut dem Grossen (bis 1036) die Einführung des Christenthums und unter Waldemar I. (bis 1182) einen höheren Aufschwung der Kultur erlebte, entfaltet der romanische Styl seine eigentliche Blüthe von der Mitte des 12. bis gegen die Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist, dass hier bei mehreren bedeutenden Bauten Einflüsse rheinischer Denkmale hervor-

[1] Vgl. *J. Lange* in der dän. Bearb. meines Grundr. d. Kunstgesch. Kopenhagen 1872.

treten. So am Dom zu Ribe (Ripen) in Jütland, für den sogar Andernacher Tuffsteine herbeigeholt wurden. Seine Formen entsprechen überwiegend der entwickelten romanischen Architektur des Rheinlandes, so dass der Bau wohl eher der nach einem Brande von 1176 ausgeführten Erneuerung, als der ersten Gründung von 1134 angehören wird. Die Blendarkaden der Chorapsis, das breite Querschiff mit stark erhöhten Kreuzgewölben in den Flügeln, mit sechstheiligem Rippengewölbe im südlichen Arm, mit einer Kuppel über der Vierung, die gegliederten Pfeiler mit den geringten Säulenschäften, endlich die Emporen über den Seitenschiffen deuten klar auf rheinische Einwirkung (Fig. 323). Die Emporen finden sich auch am Dom zu Viborg, dessen Krypta (Fig. 324) mit ihren stämmigen Säulen, den schlichten Würfelkapitälen und

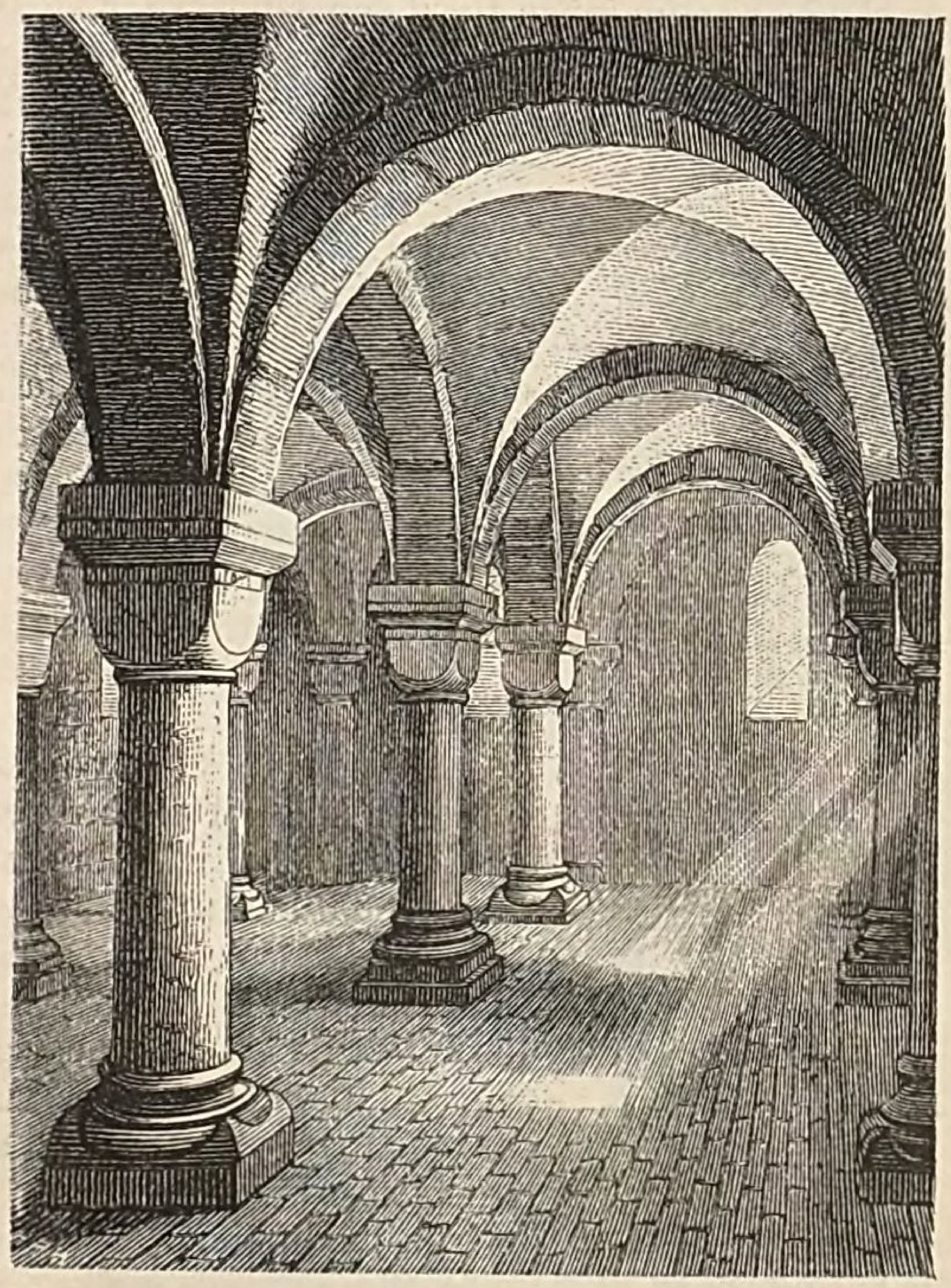


Fig. 324. Dom zu Viborg. Krypta.

den energisch behandelten Basen wohl auf die Gründungszeit von 1133 bezogen werden darf, während der Oberbau, namentlich der von zwei Thürmen eingeschlossene Chor der spätern Entwicklung des Styles angehört. Das Aeussere erhält durch zwei weitere Thürme an der Westfaçade reiche malerische Wirkung. Die Länge des Ganzen beläuft sich, fast übereinstimmend mit dem vorhergenannten Bau, auf etwa 207 Fuss. Bedeutender ist der Dom zu Roeskild, eine imposante Anlage von 265 Fuss innerer Länge, mit rundem Chorumgang nach französischer Art, kräftig ausladendem Querschiff, dreischiffigem Langhaus mit Emporen und ansehnlichem Thurmpaar an der Westfaçade. Während die Fenster und Portale, auch die dreifach gruppirten Fenster des Emporengeschosses noch den Rundbogen zeigen, sind die Arkaden und Gewölbe im Spitzbogen durchgeführt, und zu den Lisenen am Aeusseren gesellen sich an den Seitenschiffen in französischer Art, namentlich den Bauten der Normandie entsprechend, ausgebildete Strebepfeiler.

Neben den Quaderbau tritt sodann besonders auf Seeland eine Nachbildung norddeutscher Backsteinkirchen, wie an der 1161 gegründeten Cisterzienserkirche von Soroe, die der Kirche von Loccum (S. 323) in Grundriss und Aufbau genau entspricht, der Chor wie dort gerade geschlossen, mit Kapellenreihen am Querschiffe. Diese sowie die Stiftskirche zu Ringsted vom Jahre 1170 waren ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasiliken, die später eingewölbt wurden. Ein Centralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit polygon geschlossenen Armen ist die Kirche von Kallundborg, auf deren Mitte sich ehemals ein mächtiger viereckiger Thurm erhob, der mit den vier achteckigen Thürmen auf dem Ende der Kreuzarme eine überaus malerische Wirkung machte (Fig. 325). Den in Norddeutschland so oft vorkommenden Wechsel von Pfeilern und Säulen zeigt die Klosterkirche von Westerwig in Jütland, von 1197; regelmässige Basiliken sind die Klosterkirche zu Weng und die Kirche zu Salling. Sodann finden sich in den verschiedenen Theilen des Landes zahlreiche kleinere Rundkirchen: vier auf der Insel Bornholm, drei sogar in Grönland zu Igalikko und Kakortok, ja selbst Nordamerika besitzt in einer Rundkirche zu Newport auf Rhode-Island ein Denkmal der kühnen Normannenfahrten des 12. Jahrhunderts. Um von der Phantastik, welche in der bildnerischen Ausstattung der nordischen Bauten herrscht, eine Anschauung zu geben, fügen wir in Fig. 326 die mit Schnitzwerk reich geschmückte Thür der Kirche von Valthiofstad im östlichen Island hinzu.

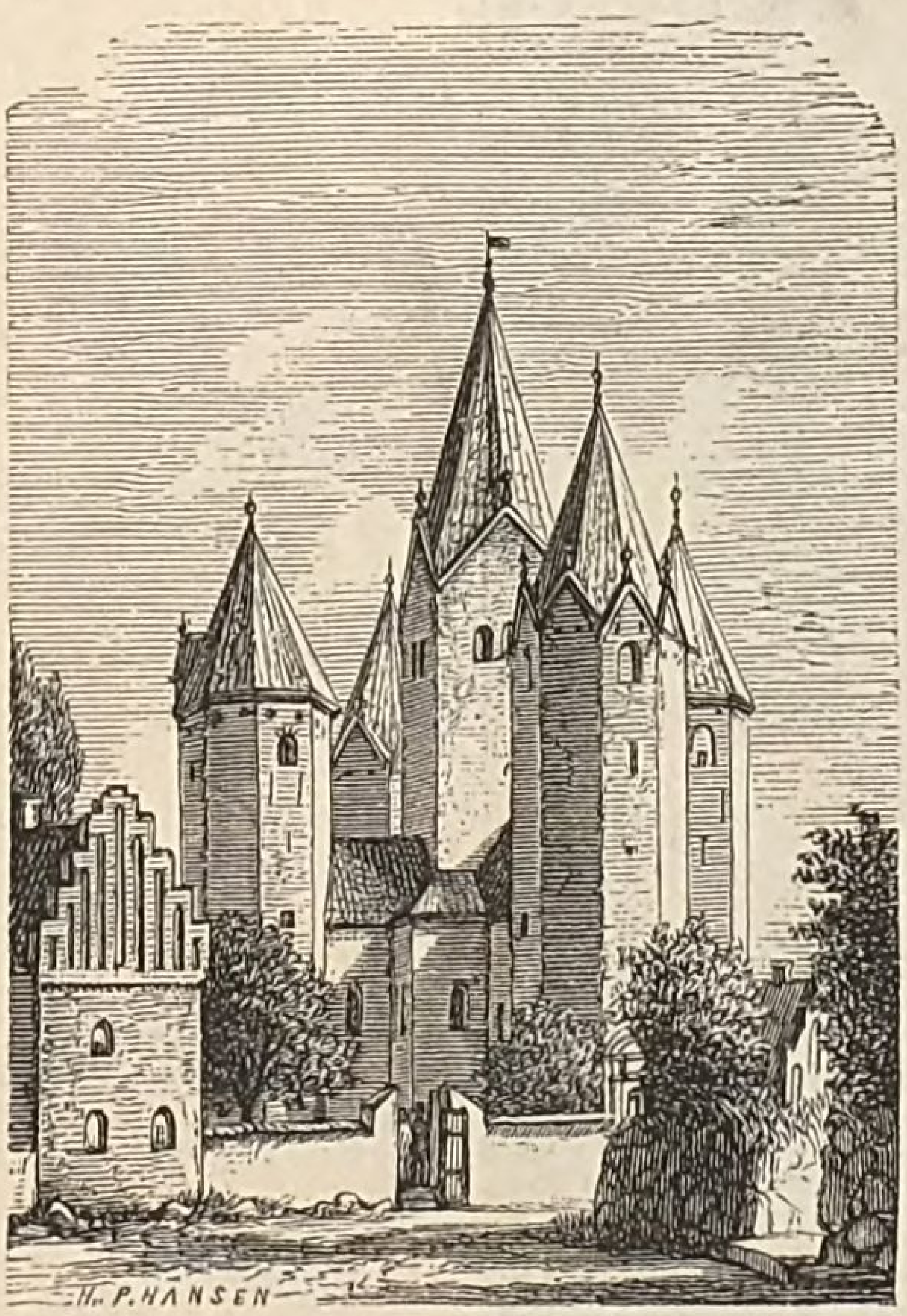


Fig. 325. Kirche zu Kallundborg.

Auch in Schweden[1] begegnen uns ähnliche kleine Rundkirchen, wie zu Hagby, zu Solna bei Stockholm, zu Munsoe u. s. w. Ausserdem kommt eine besondere Art kleiner Dorfkirchen vor, die als „Saumsattelform" bezeichnet werden, weil der hohe Chor und der Westthurm das niedrige Schiff wie eine Einsattlung erscheinen lassen. Die Kirche zu Föra auf Oeland und manche andre sind Beispiele dieser Art. Der entwickeltere Styl wurde auch hier durch Einwirkung fremder Bauschulen eingeführt, und zwar sind in Westergötland englische, in Gotland norddeutsche Einflüsse vorherrschend. Daneben kommen auch einzelne französische Anklänge, namentlich in der Ausbildung des Chores mit Umgängen vor. Als Material liefert das Land treffliche Kalk- und Sandsteine; erst später dringt von Norddeutschland der Backsteinbau ein. Zu den einfachsten und frühesten Bauten gehört die Kirche von Husaby; reichere Anlage und Ausbildung zeigt der Dom zu Skara, besonders aber die Cisterzienserkirche zu Warnhem, ein Bau der Uebergangszeit mit halbrundem Chorumgang, im Einzelnen, namentlich an dem nördlichen Portal englische Einflüsse verrathend. In Ostergötland ist der Dom von Linköping ein ansehnlicher Bau der Uebergangszeit, der Chor mit den gleich hohen Umgängen sogar erst ein Werk der gothischen Epoche. Die reiche Pracht der Ornamentik und die bedeutenden Verhältnisse, bei einer Gesammtlänge von 329 Fuss, verleihen dem Bau eine hervorragende Stellung unter den Denkmalen des Nordens. Einfache

[1] Vgl. den Anhang der schwed. Ausg. meiner Gesch. der Architektur von *C. Eichhorn*. Stockholm.

Cisterzienserkirchen finden sich zu Alvastra mit einem an Loccum erinnernden Grundriss, im Schiff und Chor mit Tonnen-Gewölben bedeckt, ferner zu Askaby und zu Vreta sowie zu Nydala in Smaland. Das bedeutendste Werk Schwedens, eine stattliche gewölbte Pfeilerbasilika von 255 Fuss Länge, ist der Dom zu Lund, damals sammt dem ganzen südlichen Theil Schwedens zu Dänemark gehörend. Wenn für die Krypta c. 1130, für den Chor 1145 als Vollendungszeit angegeben wird, so scheint die elegante Durchbildung, die den entwickelten rheinischen Bauten wiederum analog ist, solcher Frühdatirung zu widersprechen. Besonders das Aeussere des Chores (Fig. 327) mit seinen Blendarkaden und seiner Galerie von Zwergsäulen deutet auf eine vorgerücktere Epoche. Auch die beiden Westthürme nehmen an der reicheren Gliederung Theil. Im Inneren verräth der Wechsel stärkerer und schwächerer Pfeiler, sowie die Gliederung der Oberwände durch Blendbögen ebenfalls deutschen Einfluss. Unter dem Chor zieht sich eine Krypta hin; neben ihm sind kleinere Kapellen angeordnet, die sich auf das weit ausladende Querschiff öffnen. — In der Mälarlandschaft sind es namentlich die in Ruinen liegenden Kirchen zu Sigtuna, welche den romanischen Styl in seinen verschiedenen Entwicklungs-



Fig. 326. Thür der Kirche zu Valthiofstad auf Island.

stadien vertreten. So St. Peter mit einem schweren nach englischer Art angelegten quadratischen Thurm auf der Vierung, übrigens ein einschiffiger Bau in Kreuzform. Eine dreischiffige Basilika ist St. Olaf; den Uebergang zur Gothik bezeichnet die

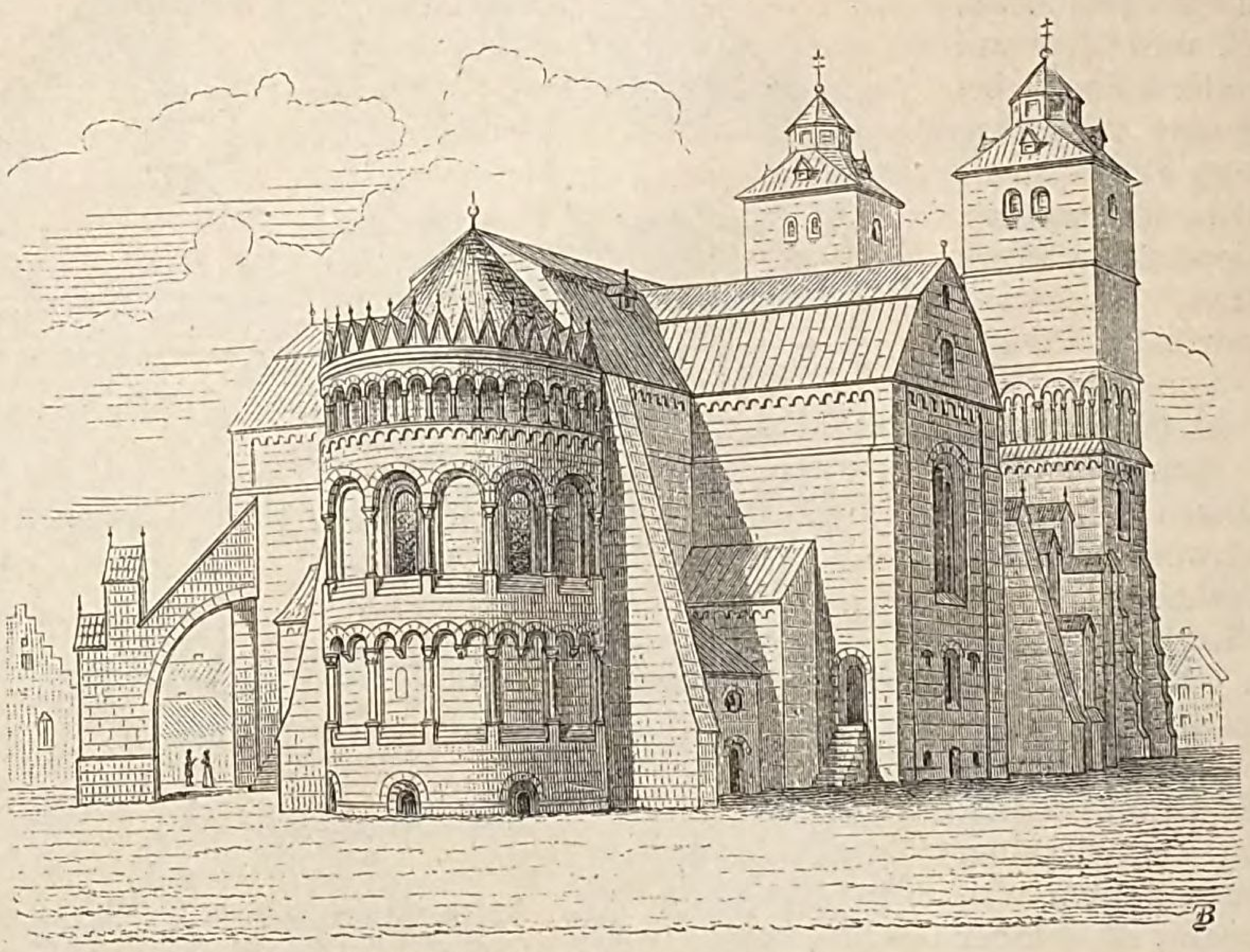


Fig. 327. Dom zu Lund. Aeusseres.

Marienkirche der Dominikaner. Ein dreischiffiger Pfeilerbau ist auch die Klosterkirche zu Vafruberga, mit Querhaus und dreischiffigem Chor, wie man ihn hier

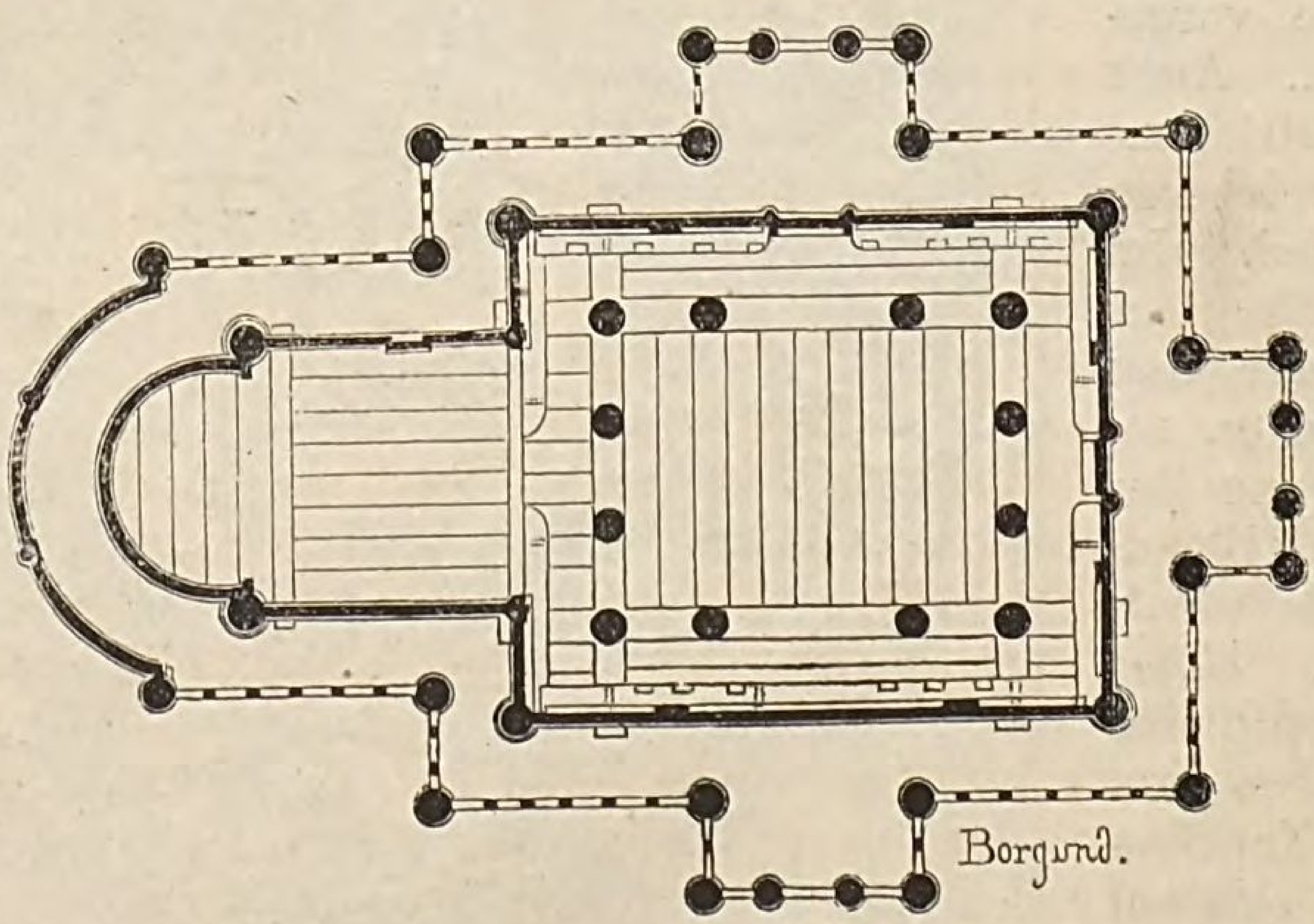


Fig. 328. Grundriss der Kirche zu Borgund.

öfter findet. Mit dem Uebergangsstyl dringt der norddeutsche Backsteinbau hier ein, der indess für die Details den Haustein verwendet. So der Dom zu Westeräs und der zu Strengnäs, im Schiff theils mit runden, theils mit viereckigen Pfeilern,

die Klosterkirche zu Sko u. A. Auch Finnland mit seinen wenig bekannten Bauten ist hier anzuschliessen, namentlich die Marienkirche zu Räntämäki und der Dom zu Abo, massenhafte Backsteinbauten spät romanischer Zeit.

Die höchste Blüthe entfaltet sich in den Bauten der Insel Gotland. Früh zum Christenthum bekehrt, durch Fruchtbarkeit des Bodens und günstige Lage für Handel und Verkehr ausgezeichnet, mit trefflichem Material in Kalk- und Sandstein versehen, entfaltet die Insel ihre Architektur unter norddeutschem Einfluss zu hoher Bedeutung. Vor Allem sind hier die in malerischen Ruinen daliegenden zahlreichen Bauten des ehemals mächtigen und reichen Wisby zu nennen. Noch zeugt die Stadtmauer mit ihren 38 Thürmen von der ehemaligen Bedeutung der Stadt, die man das nordische Venedig genannt hat; von den 18 Kirchen, die

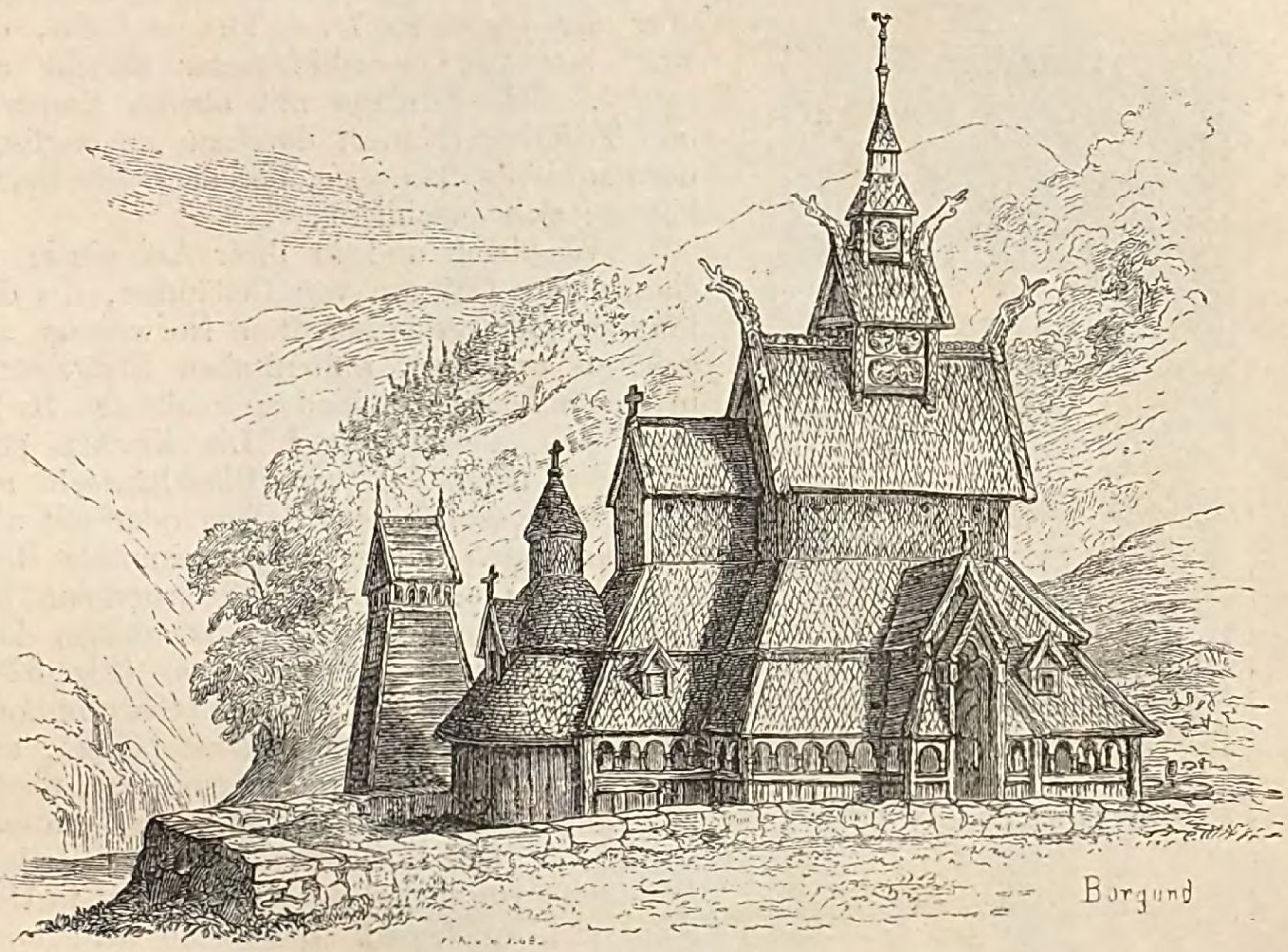


Fig. 329. Kirche zu Borgund.

grösstentheils in Trümmern liegen, nennen wir den Dom St. Marien, eine spätromanische Hallenkirche, deren Chor wie bei den meisten Kirchen der Stadt gradlinig geschlossen ist, ausser den Westthürmen mit zwei kleineren Thurmbauten neben dem Chor versehen; ferner St. Lars, eine Kreuzkirche mit der hier selten auftretenden Anordnung von Triforiengalerieen; vor allem aber die H. Geistkirche, ein höchst merkwürdiger Centralbau von achteckiger Grundform, bei quadratischem Mittelraum, wichtig besonders als vollständig ausgebildete Doppelkapelle. Andere Bauten der Insel verrathen eine Vorliebe für zweischiffige Anlagen; so die Kirche von Gothem, die der Spätzeit angehörende Kirche zu Felo, und die reicher ausgebildete von Tingstäde. Wo die Thürme in ursprünglicher Form erhalten sind, zeigen sie in ihrer massenhaften Anlage und schlichten Behandlung, wie z. B. an der Kirche zu Walls wiederum die Einwirkung norddeutscher Bauten.

Norwegen endlich steht in seinen Steinbauten überwiegend unter dem Einfluss des benachbarten England. Auffallend ist namentlich die von dorther ent-

lehnte Form eines plumpen Rundpfeilers mit gedrücktem Würfelkapitäl, wie in der Kirche zu Aker bei Christiania, einem schlichten Kreuzbau, bei welchem der Raum der Vierung wie in manchen schwedischen Bauten durch schwere nur mit schmalen Durchgängen versehene Mauern für sich abgeschlossen ist. Aehnlich die Kirche von Ringsaker, deren Mittelschiff ein Tonnengewölbe hat, während die Seitenschiffe, nach Art südfranzösischer Bauten, mit halben Tonnen bedeckt sind. Eine flachgedeckte Basilika dagegen ist der Dom zu Stavanger, mit schweren Rundpfeilern und Zickzackornamenten an den Arkaden in englisch-normannischer Weise. Dagegen überwiegen in der Marienkirche zu Bergen, besonders an den lebendig gegliederten Pfeilern und den stark ansteigenden Kreuzgewölben die Einflüsse deutscher Vorbilder. Den ersten Platz unter den norwegischen Monumenten nimmt aber der Dom zu Drontheim[1] ein, obwohl nur das Querschiff dieser Epoche angehört. Seine Anlage mit oberen Emporen und Triforien erinnert durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschliesst.

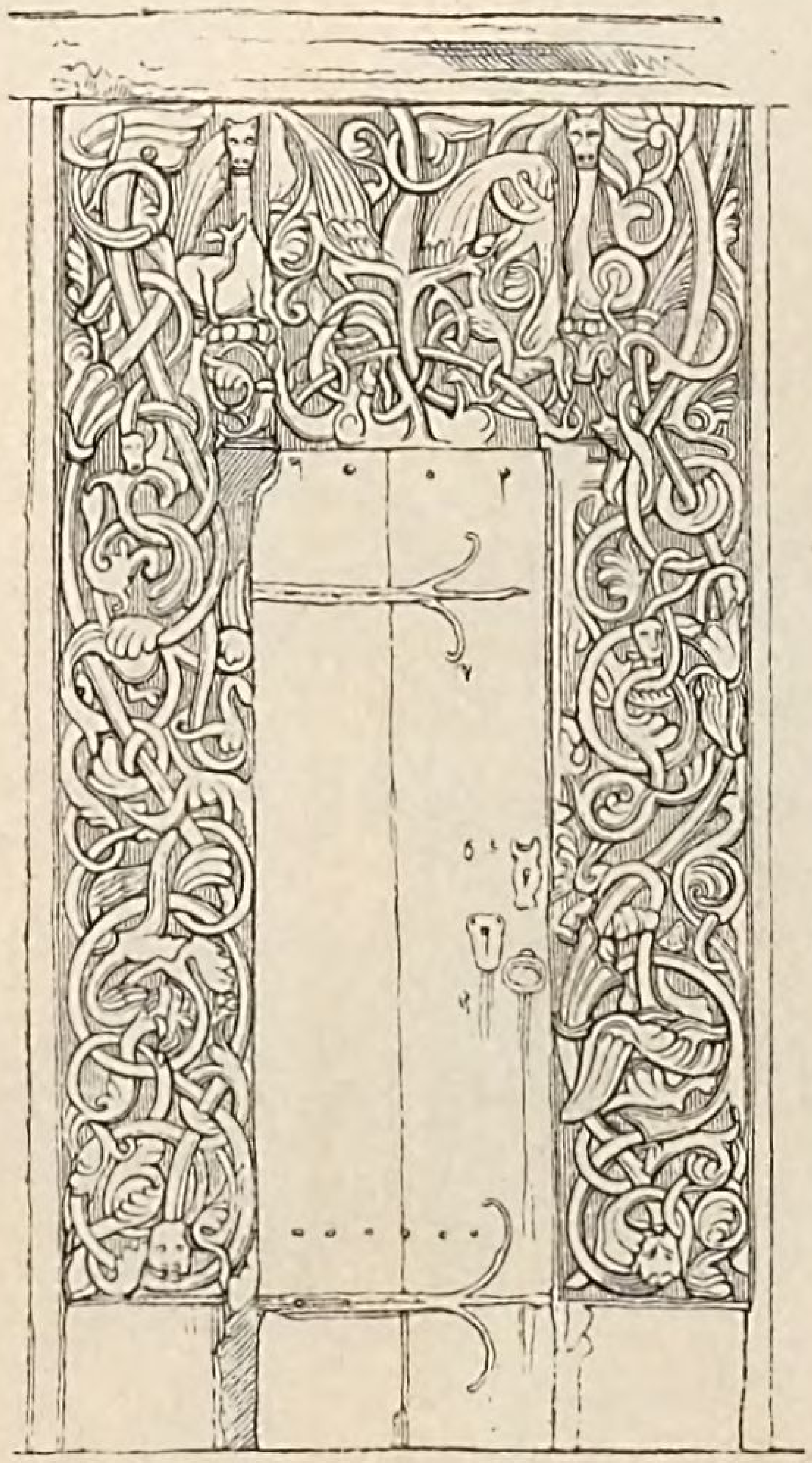


Fig. 330. Portal der Kirche zu Tind.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stylgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten Holzbau sich anschliessen.[2] Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sogenannte Reiswerkbauten) aufgeführt. Der Grundplan hat einige Analogie mit der Basilikenanlage, doch mit wesentlichen Abweichungen (Fig. 328). Diese bestehen darin, dass die Gesammtform des Schiffes sich einem Quadrat nähert, und dass der hohe Mittelraum ringsum von niedrigen Umgängen umzogen wird. Die Trennung bewirken runde Holzsäulen mit würfelartigen Kapitälen, von denen Bögen, ebenfalls in Holz construirt, aufsteigen. Die Decke wird durch das Sparrenwerk des Daches gebildet, wo nicht in moderner Umgestaltung die Form von Tonnengewölben nachgeahmt ist. Oestlich legt sich der Chor an, der mit einer Apsis schliesst, aber durch den Umgang des Schiffes vom Langhause gesondert erscheint. Um den ganzen Bau zieht sich gewöhnlich ein Laufgang, der mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Aeussere dar (Fig. 329). Die verschiedenen, übereinander emporsteigenden Theile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluss durch den Thurm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige kleine Thurmspitze Platz, und ein eigentlicher Glockenthurm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche.

[1] *A. v. Minutoli,* der Dom zu Drontheim etc. Fol. Berlin 1853.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 45. — *Dahl,* Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden 1837.

In der Ornamentik kommt sowohl an Kapitälen wie an Portalen ein seltsames Schnitzwerk zum Vorschein, das in bunten, bandartigen Verschlingungen, mit eingemischten Drachen, Schlangen und sonstigen Thiergestalten die nordische Phantastik höchst energisch ausspricht und in seinem krausen Gefüge oft den

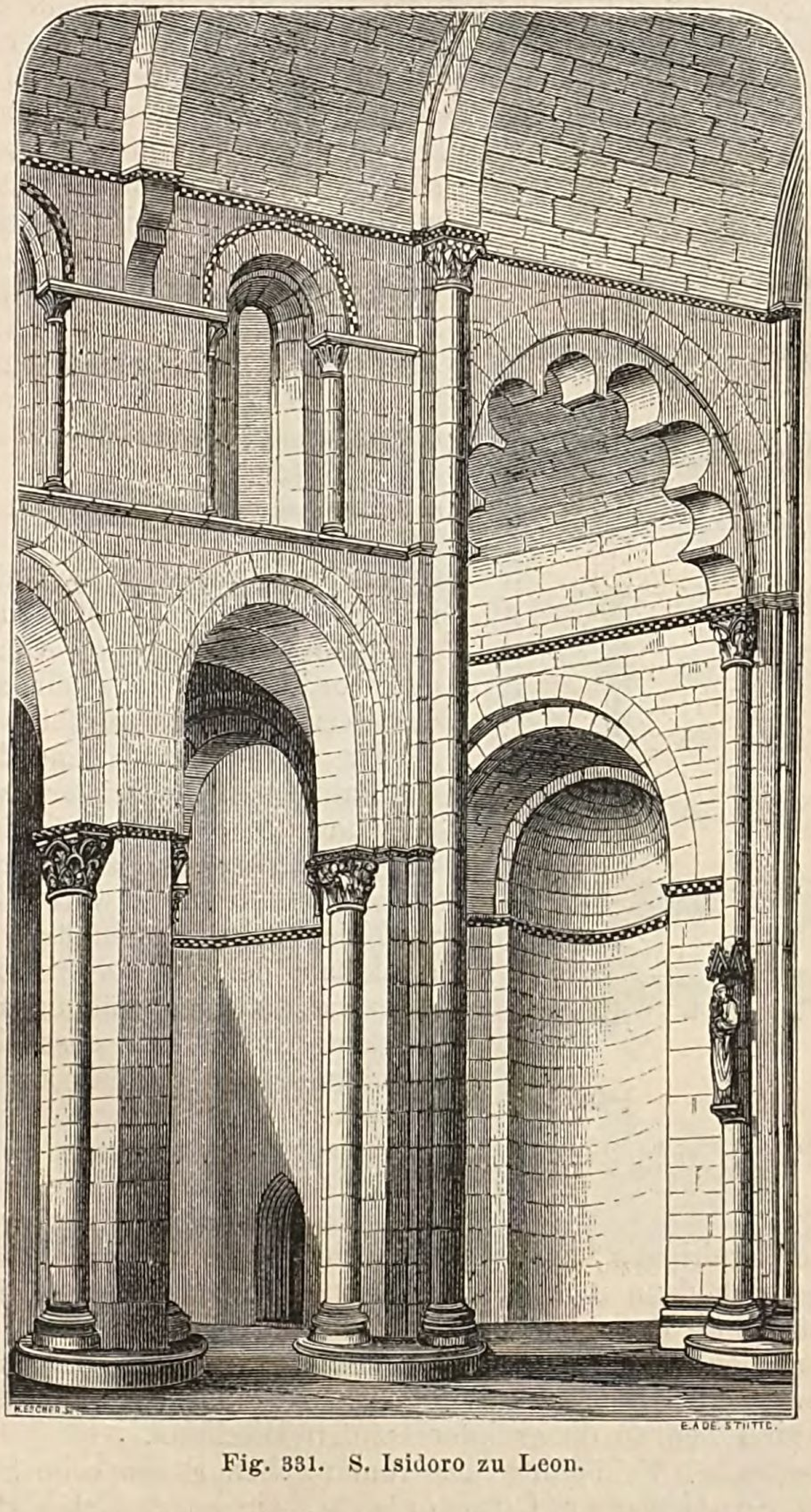


Fig. 331. S. Isidoro zu Leon.

Schriftschnörkeln in Manuscripten ähnlich sieht. Die Kirche von Tind aus der Schlussepoche des 12. Jahrhunderts (Fig. 330) hat eine derartige besonders reiche Portalumfassung (vgl. damit Fig. 326). Ausser diesem Baue sind es namentlich die Kirchen zu Borgund, Hitterdal, Urnes u. A., welche in dieser originellen Uebertragung den romanischen Styl selbst im hohen Norden wirksam und lebensfähig erweisen.

Spanien.

Zum Schluss betrachten wir an dem entgegengesetzten äussersten Gränzpunkte abendländischer Kultur, dem Gebiete der pyrenäischen Halbinsel, die Verbreitung des romanischen Styles, soweit die auch hier noch lückenhaften Berichte einen Ueberblick gestatten.[1] Seitdem die christliche Herrschaft in Spanien das Reich des Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, entwickelte sich auch in diesen fernen Gebieten ein Styl, der in seinen Grundzügen der allgemeinen Tradition des Abendlandes analog war. Vorzüglich aber scheint in den früheren Epochen, im 11. und 12. Jahrhundert, die südfranzösische Bauweise mit ihren tonnengewölbten Schiffen einen bestimmenden Einfluss geübt zu haben, wie denn auch die Nachbarschaft mit den nördlichen, damals ausschliesslich von den Christen beherrschten Provinzen der Halbinsel darauf hinweisen musste. Damit hängt das vorwiegende Betonen des Pfeilerbaues und seine durchgeführte Gliederung zusammen. Säulenbasiliken scheinen nur selten vorzukommen. Auf dem Kreuzschiff erhebt sich gewöhnlich ein mächtiger Thurmbau, und auch die Façade pflegt mit Thürmen ausgestattet zu sein.

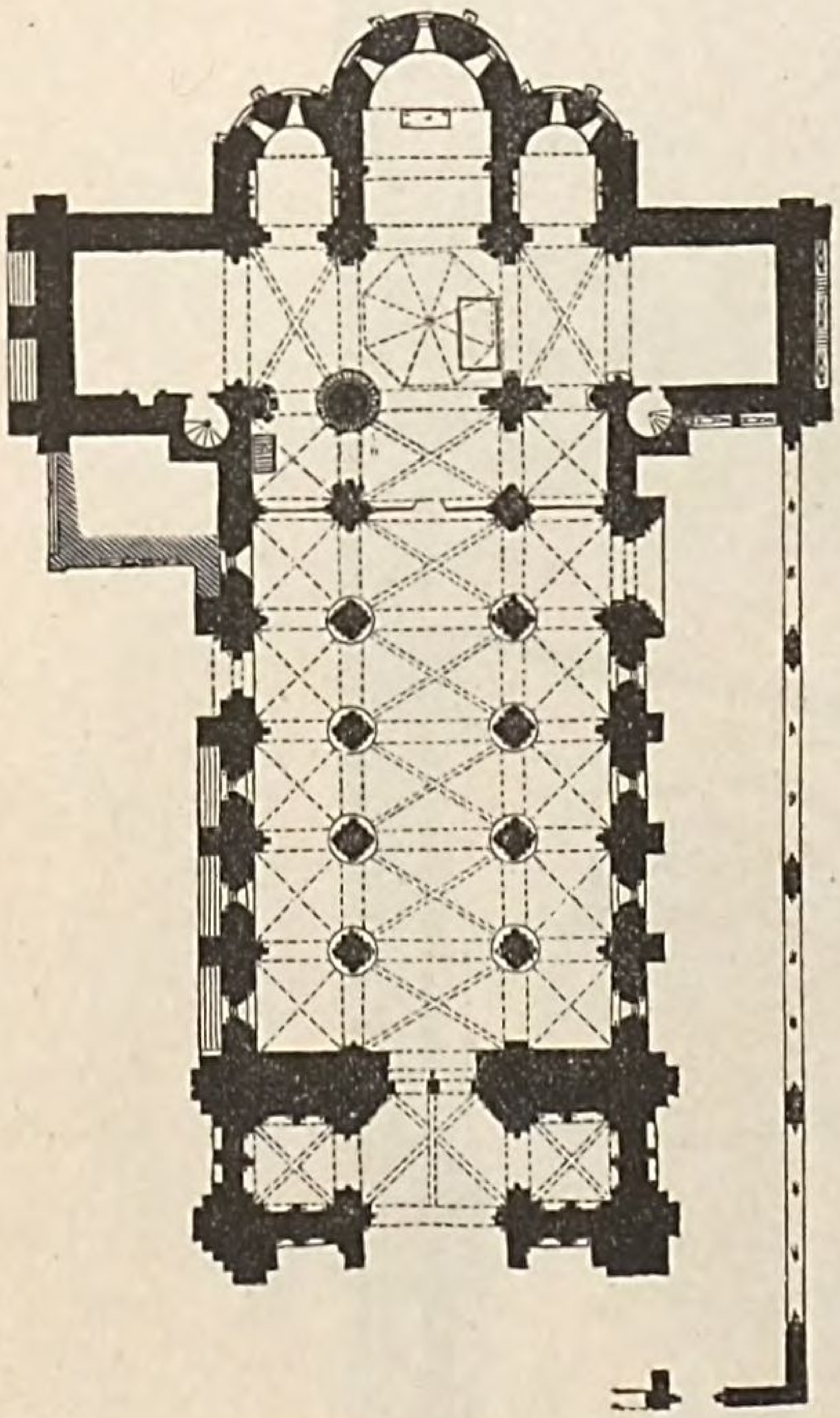


Fig. 332. Grundriss von S. Millan zu Segovia.

Je weiter aber die Christen nach Süden vordrangen, je mehr sie den Mauren das Terrain streitig machten, desto umfassender wurde ihre eigene Architektur von der Bauweise ihrer Gegner, wenn auch nicht bezwungen, so doch modificirt. Die Berührungen der beiden so dicht an einander gedrängten Kulturen waren im Frieden wie im Krieg zu mannichfaltig, die arabischen Denkmale der wieder eroberten Länder zu glänzend, in ihrer prächtigen Dekoration zu einschmeichelnd, als dass sie nicht hätten durchgreifenden Einfluss auf die bewegliche Phantasie der Spanier gewinnen sollen. Hatte doch selbst das übrige Europa sich den Einwirkungen der mohamedanischen Kunst nicht entziehen können; wie viel leichter mussten sie hier eindringen, wo das ganze Land mit ihren Monumenten übersäet war! So bildet sich denn in der Schlussepoche ein romanischer Styl aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Construktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschliesst, seine Dekoration aber dem glänzenden, beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

Die bedeutendste Schöpfung der romanischen Frühepoche Spaniens ist die Kathedrale von Santiago de Compostella, ein ansehnlicher Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen,

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 42 u. 43 A. (V.-A. Taf. 22). — *Villa Amil,* España artistica y monumental. Prachtwerk in Fol. Paris. — *A. de Laborde,* voyage pittoresque en Espagne. Fol. — *Caveda,* Geschichte der Baukunst in Spanien. — Monum. arquitectón. di España. — Am wichtigsten: *Street,* some account of Gothic architecture in Spain. London 1865. 8.

Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu mit einer glanzvollen Portalhalle, im Wesentlichen ein Bau des 12. Jahrhunderts und zwar in genauer Nachbildung von S. Sernin zu Toulouse entstanden. Ungefähr derselben Zeit und verwandter Auffassung gehört die Kirche S. Isidoro zu Leon, 1149 geweiht, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung und kräftiger, plastischer Ausstattung (Fig. 331); an die Westseite schliesst sich ein gewölbtes „Pantheon", die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigen mehrere Kirchen, darunter namentlich S. Millan

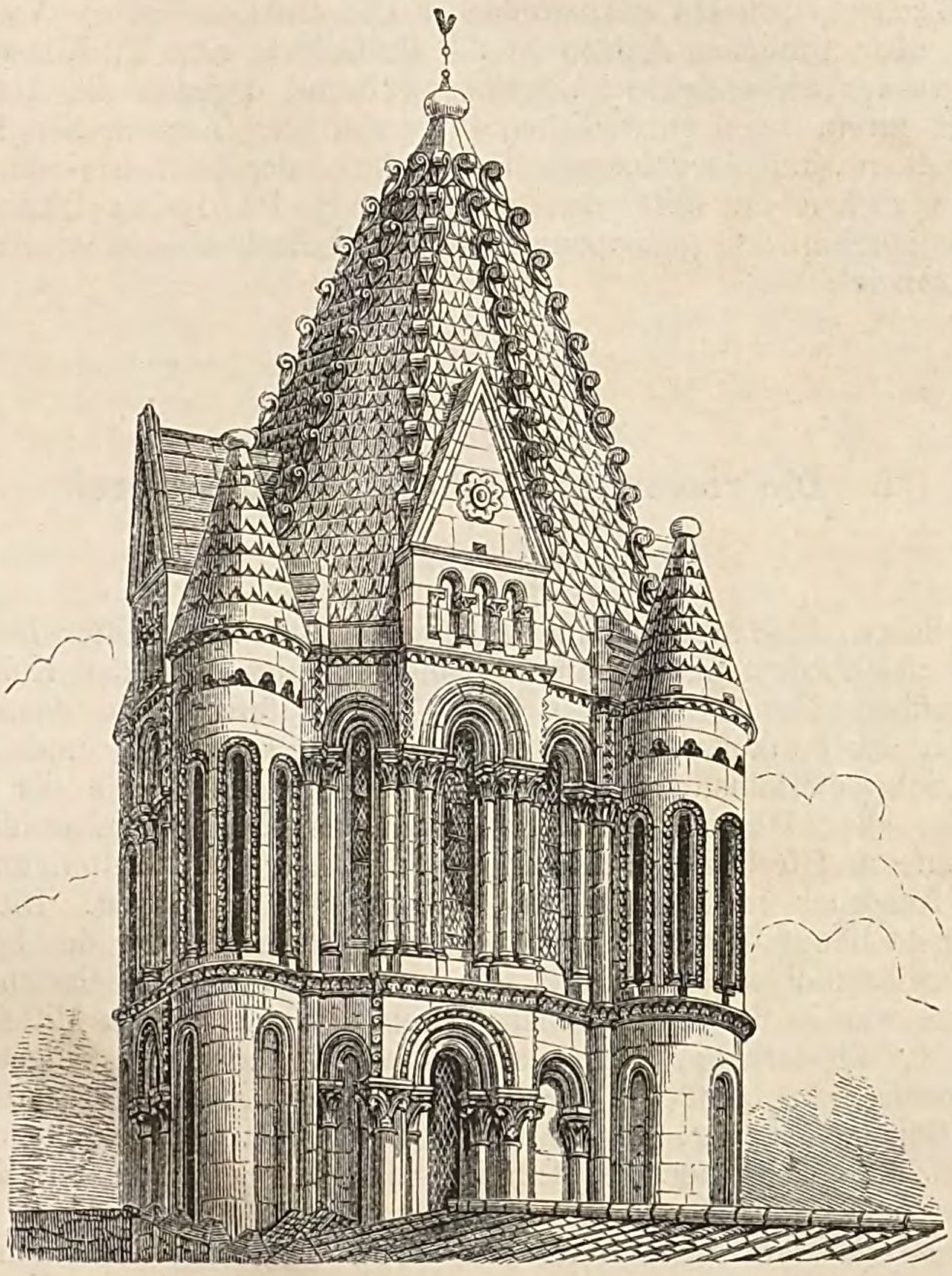


Fig. 333. Kuppelthurm der Kathedrale von Salamanca.

die originelle Anlage von zierlichen Säulenportiken, die sich an der Aussenseite der Nebenschiffe hinziehen, bisweilen an der Westseite durch einen ähnlichen Säulengang verbunden (Fig. 332). (Die Kirche zu Monreale auf Sicilien hat an ihrer Nordseite ebenfalls einen solchen Portikus.) Der späteren, reich entwickelten Blüthezeit gehören vorzüglich die alte Kathedrale von Salamanca, ein Bau mit energisch gegliederten Pfeilern und einer Kuppel auf dem Kreuzschiffe (Fig. 333); der Chor besteht aus drei parallel angeordneten Apsiden, eine Form, die den meisten spanischen Bauten eigen ist und die reichere französische Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz bald verdrängt hat. Ferner die Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benach-

barte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelthurm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Thürmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptthurm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale von Tarragona, in ihrem reich entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Construktionsweise. Von geringeren Dimensionen, aber ähnlicher Anlage ist die Kathedrale von Tudela und die jetzt weltlichen Zwecken dienende von Lerida, während dagegen die Abteikirche von Veruela mit ihrem reich entwickelten Chor sich der französischen Bauweise anschliesst. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlussepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Style zuneigt.

3. Die romanische Bildnerei und Malerei.

a. Inhalt und Form.

Dem reichen, lebensvollen Bilde der romanischen Architektur lässt sich nicht entfernt eine gleichbedeutende Gesammterscheinung der bildenden Kunst derselben Epoche gegenüberstellen. Der Geist jener Zeit begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der ganzen Entwicklung, dass die allgemeinen Gedanken, wie sie das hierarchisch bedingte Leben ausprägte und festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten und ihren entsprechenden Ausdruck in den Werken der Architektur fanden. Die Blüthe der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren Stellung des Individuums ab, von der selbständigen Bedeutung, die man demselben im Gesammtdasein zugesteht. Diese war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter gering, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben eingeengt. Zumal in unsrer Epoche, wo zunächst die Ausübung der Künste grossentheils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in Allem die Tendenz der Kirche maassgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Auch hier war die Stellung zur Tradition auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, denn mit dem Kirchenbau wurde der in der altchristlichen Zeit entwickelte Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die christliche Kunst nichts Anderes, als lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird aller Orten gehandhabt, und es bedarf noch immer der conventionellen, äusseren Zeichen und Embleme, um dem Verständniss einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Wie in der altchristlichen Zeit, so herrscht auch jetzt die antike Auffassung vor, die namentlich in der Gewandung, aber auch in der Anordnung die ganze romanische Epoche hindurch sich deutlich zu erkennen gibt. Allerdings erhielt man die antiken Elemente in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche dieselben in der altchristlichen Zeit erfahren hatten; die Darstellungen verhalten sich zu den

wirklich antiken in dieser Hinsicht wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitäls zu seinem Urbild. Ja, die Entartung ist in der ersten Epoche scheinbar eine immer mehr zunehmende, weil der noch ungeübte, rohe Geist der germanischen Völker sich mit der antiken Form und dem überlieferten Inhalt erst spät vertragen lernen musste, um in der Folge mit eigener frischer Kraft aus diesen Keimen ein neues Leben entwickeln zu können. Es war gleichsam eine Epoche der Acclimatisirung nothwendig, wo das fremde Samenkorn die Starrheit des noch unbebauten nordischen Erdreiches überwinden, und dieses dagegen sich für die Aufnahme der neuen Saat schmeidigen musste. Nachher erfolgte dann eine neue Blüthe, in welcher abermals die antike Auffassung der Formen den Grundaccord angab, der germanische Geist aber sich in selbständigen Wendungen und Modulationen auszusprechen vermochte.

Durch dies Verhältniss zur Ueberlieferung, durch die Forderung eines gedankenhaften Inhalts und die enge Beziehung zur Architektur erhielt die bildende Kunst gleich im Anfang ein strenges Stylgesetz, das beim weiteren Fortschreiten ihr zur leitenden Richtschnur diente und an dessen Hand sie vor Verirrungen bewahrt blieb. Die christliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geist Entgegengesetzte aufzufassen vermochte, hielt die Kunst auf lange Zeit von der Beobachtung der Natur zurück, und so blieb die antike Auffassung maassgebend und fürs Erste genügend, bis inzwischen durch die ununterbrochen fortgesetzte Uebung Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung der Natur vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche fast ausschliesslich ein kirchlicher, obgleich es nicht an Beispielen von Darstellungen der Profangeschichte fehlt, wie jener berühmte Teppich von Bayeux, auf welchem die Gemahlin Wilhelms von der Normandie die Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen gestickt hat, oder das Wandgemälde auf dem Schlosse zu Merseburg, das den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn verherrlichte. Weit überwiegend zog die Kirche nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch den weitesten Spielraum, die mannichfaltigste Gelegenheit zur Bethätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Façaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldecyklen; da ist in den mannichfachen Geräthen, die der heilige Dienst erheischt, jeder Art künstlerischer Technik eine Veranlassung zur Thätigkeit gegeben; da wird endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hülfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Aber selbst dem Inhalt nach gewährte die Kirche den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten die Summe dessen anreihen liess, was die gelehrte Bildung der Zeit irgend an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Sagen, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personifikationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind sodann jene antiken Fabelwesen der Sirenen, Centauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloss ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisiren in den Werken dieser Epoche zu suchen ist, und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgränzt, ist oft schwer zu sagen, gewiss aber erhalten beide Elemente neben einander ihre Vertretung.

Auch die Gestalten der nordischen Heldensage finden bisweilen ihren Platz, wenngleich nicht in besonders zahlreicher Anwendung. Wichtiger dagegen sind die Darstellungen aus dem deutschen Thierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Ueberhaupt aber sind die Thiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissenschaftliche Compendien, die sogenannten Bestiarien, welche die naiven naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so dass z. B. der Löwe eben so gut auf Christus wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichthum von Beziehungen und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung mannichfach variirt, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmisst. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Epoche lässt dabei in der Regel auch räumlich eine oft grossartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zu Tage treten. Das einzelne Bild, die gesonderte Gestalt will nichts für sich allein bedeuten. Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt es sein Gesetz. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des neuen Testaments, die Scenen des Lebens und Opfertodes Christi vorbildlich mit verwandten Geschichten des alten Bundes in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst in dieser Epoche eine grossartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelgrund stellt und aus dem gesammten Inhalt ihrer übrigen Anschauungen die feinen Beziehungen gewinnt, welche wie zarte, buntfarbige Fäden das Gewebe nach allen Seiten durchdringen und der strengen Einheit der Grundanlage die anmuthigen Gebilde einer erregten Phantasie hinzufügen.

Der stylistische Charakter der Werke ist, ihrem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich ernster, hoheitsvoller, durchweg streng typischer, durch ein allgemeines traditionelles Herkommen gebundener. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, ja selbst nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich durch mancherlei byzantinische Einwirkung sich herausstellt; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der vielfachen Art der angewendeten Stoffe und der dadurch bedingten Auffassung hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren, Edleren im Ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend eine Gesammtentwicklung in dem Sinne statt, wie die Architektur sie durch die unabweislichen materiellen Vortheile der höher entfalteten Construktion für sich gewinnen musste. Der Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigenthümliche Bedeutung zu bewahren wusste, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld und weiss es um so ungestörter auszubeuten, als der Zufall und die persönliche Befähigung des Individuums sich bei fortschreitender Uebung mehr und mehr mitbestimmend vordrängen. Im Ganzen lässt sich aber eine durchgehende Verschiedenheit in den Leistungen der nördlichen Länder und denen Italiens deutlich nachweisen, die unserer übersichtlichen Betrachtung zur Richtschnur dienen soll.

b. Geschichtliche Entwicklung.

In den Ländern diesseits der Alpen.

Unter den nordischen Ländern ist keins, das den Entwicklungsgang der romanischen Bildkunst so frisch, lebendig und vielseitig veranschaulicht wie Deutschland.[1] War das hier am reinsten vertretene germanische Wesen vorzüglich befähigt, den neuen Inhalt aufzunehmen und die überlieferte alte Form mit selbständigem Leben zu erfüllen, so kamen doch auch noch andre Ursachen mitbestimmend hinzu. Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsischen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem Volksgeist einen freien Schwung, die vielfache Verbindung mit Italien regte den bildnerischen Sinn an und gab mancherlei frische Eindrücke der reichen Schätze antiker Kunst, die auf die fremden nordischen Besucher eine tiefere Wirkung hinterlassen mochten, als auf die Eingeborenen selbst. Endlich fehlte es auch nicht an byzantinischen Einflüssen, die namentlich für die Entwicklung der Technik in den Kleinkünsten von erheblicher Bedeutung waren. In manchen Zweigen, besonders für die Prachtgewänder mit eingewirkten Darstellungen kamen selbst orientalisch-saracenische Einflüsse ins Spiel.



Fig. 334. Elfenbeinrelief zu Paris.

Eine Reihe von interessanten Denkmälern gibt uns gerade in Deutschland ein anziehendes Bild der allmählich fortschreitenden Entwicklung des künstlerischen Bewusstseins. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche bemerklich; man sieht eine antikisirende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja im Laufe des 11. Jahrhunderts spricht sich oft in den bildnerischen Werken eine überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben erwacht aber eine andere Richtung, die, zumeist auf byzantinische Vorbilder gestützt, zu einer strengeren Gebundenheit, einer festeren Regel führt. Der Eindruck jener natürlichen Naivetät wird nun zurückgedrängt und ein grossentheils unerfreulicheres Wesen tritt an die Stelle, doch bietet dieses zugleich die Basis für eine höhere, freiere Entwicklung, welche gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts anhebt und bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt erreicht.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24). — *Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Darmstadt 1832 ff. — *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1857 ff. gr. Fol. — *E. Förster*, Denkm. deutscher Bildnerei. Leipzig 1856 ff.

Nun wird die Antike noch einmal wie mit frischen Kräften und neuer Begeisterung zum Ausgangspunkt genommen. Aber der bedeutend erweiterte Kreis des Daseins, den der Glanz des ritterlichen Lebens, das Aufblühen der Städte, die weiten Fahrten in den Orient, namentlich die Kreuzzüge eröffnet hatten, erfüllte die alten Formen mit einem jugendlich freien und edlen Leben, das bisweilen zwar noch von dem typisch starren Geiste der Ueberlieferung in Banden gehalten wird, mitunter jedoch, wo der kühner und selbstbewusster gewordene künstlerische Genius Kraft genug besass,

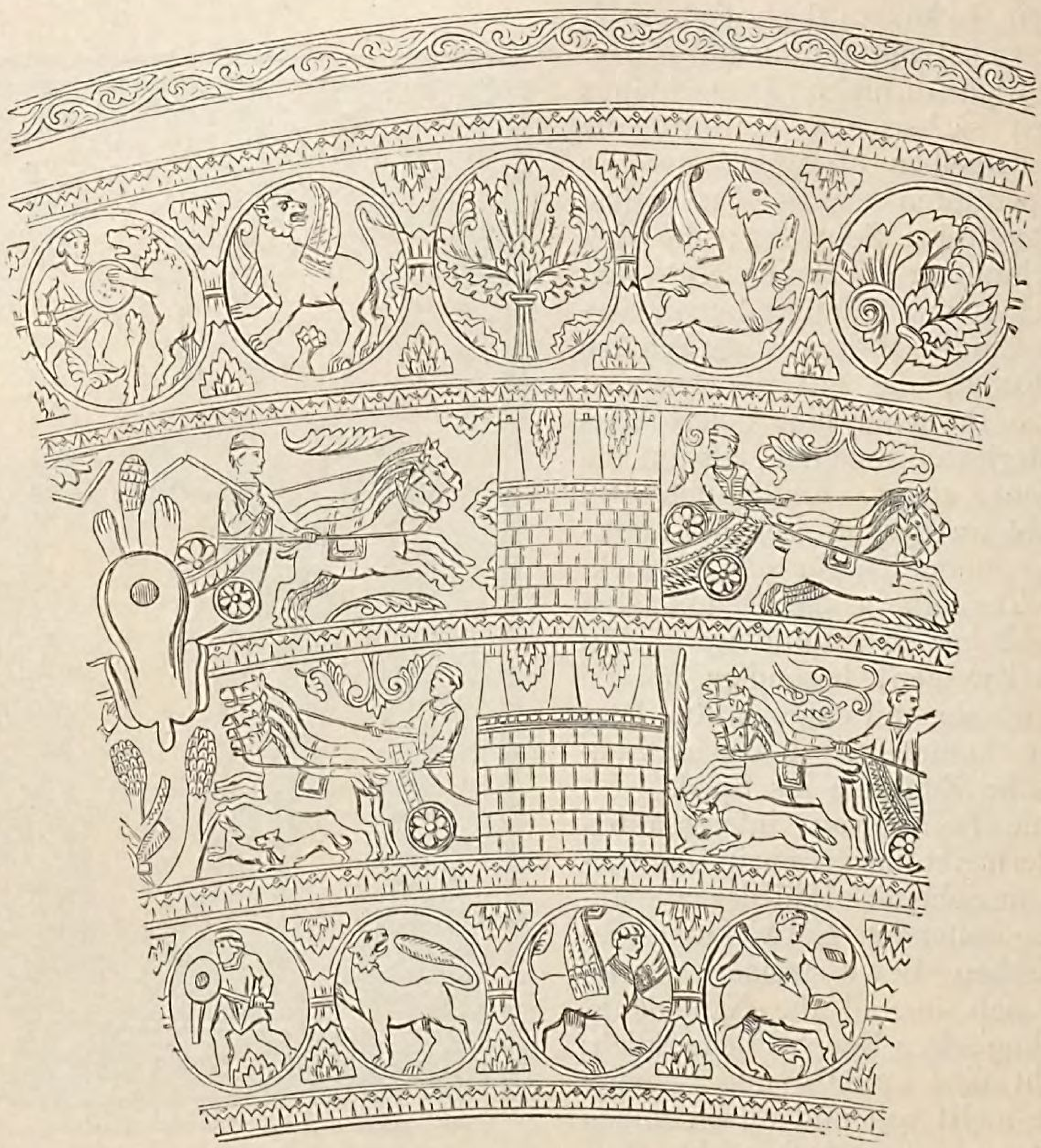


Fig. 335. Reliefs an einem Jagdhorn zu Prag.

in einer Lauterkeit und Schönheit hervorbricht, die einen edlen Formensinn, durchweht vom warmen Hauch der Empfindung, offenbart.

Die Plastik [1] ist zunächst durch manche Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei vertreten. Diese Technik wurde während der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt, und ihre Erzeugnisse bildeten einen ansehnlichen Bestandtheil jener vielgestaltigen Prunkgeräthe, deren die naive Prachtliebe einer frischen jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, aber auch Geräthe des weltlichen Luxus, wie Jagd- und Trinkhörner, Becher u. dgl.,

[1] Vergl. die betr. Abschnitte in meiner Geschichte der Plastik. II. Aufl.

wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das bisweilen mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist. Ueberall aber, wo entweder wirkliche byzantinische Arbeiten vorliegen oder wenigstens als Muster gedient haben, zeigt sich eine bemerkenswerthe Feinheit und saubere Zierlichkeit der Technik, wie sie jener höfisch glatten Kunstweise beiwohnt. In der Regel herrscht jedoch mehr geistige Frische in den Werken jener ersteren Gattung, selbst bei aller ungefügen Derbheit, als in den byzantinisirenden.

Eine grosse Anzahl solcher Arbeiten hat sich in Bibliotheken, Kunstsammlungen sowie in den Schatzkammern mancher Kirchen noch bis jetzt erhalten. Ein prägnantes Beispiel jener ersteren Art bilden einige Elfenbeintafeln von dem Reliquienkasten in der Schlosskirche zu Quedlinburg, die wohl nicht mit Unrecht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt werden. Sie stellen Vorgänge aus dem Leben Christi dar, und zwar die Fusswaschung Petri, Christus die Jünger segnend, die Marien am Grabe des Herrn und die Verklärung auf Tabor, aber in so plumper, unbeholfener Weise, dass man sie zu den Incunabeln der Kunst rechnen darf. Das allgemeine Schema der antik-römischen Gewandung ist festgehalten, allein jedes annähernd richtige Verhältniss des Körpers, jedes Verständniss seines organischen Gefüges ist bis auf eine dunkle Ahnung verschwunden. Dennoch wirkt selbst in diesem naiven Ungeschick noch ein Nachklang der edlen Würde antiker Kunst und kommt der Feierlichkeit des Gegenstandes wohl zu Statten. Einen merkwürdigen Gegensatz hierzu bildet ein Diptychon in der Sammlung des Hôtel Cluny zu Paris, das inschriftlich aus der Zeit Otto's II. stammt. Dieser Kaiser war, wie bekannt, mit der griechischen Prinzessin Theophanu vermählt, und wenn auch aus diesem Verhältniss nicht eigentlich ein durchgreifender byzantinischer Einfluss auf die deutsche Kunst abgeleitet werden kann, so lässt sich doch leicht erklären, dass mancherlei an Werken byzantinischer Kleinkunst auch bei dieser Veranlassung herüber kam und schon durch seine technische Ueberlegenheit zur Nachahmung reizen musste. Eine lebendige Anschauung dieses Verhältnisses gewährt das erwähnte Diptychon mit seinen Reliefs (Fig. 334). Umrahmt von einer Säulenarchitektur sieht man Christus in erhabener Grösse und in feierlich antikem Gewandwurf, wie er segnend den puppenhaft aufgeputzten, viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemahlin die Hände auflegt. Unter dem Kaiser scheint der Verfertiger nach zeitüblicher Weise sich selbst in unterwürfiger Demuth angebracht zu haben. Von dem lebendigen Reiz, welchen die Phantasiefülle jener Zeit über die Profangeräthe in reichhaltigen Bildwerken auszugiessen liebte, gibt ein im Domschatze zu Prag[1] aufbewahrtes Jagdhorn eine Vorstellung (Fig. 335). Das Wagenrennen sammt der Form der Quadrigen, sowie die Gestalten der Greifen und Centauren, gegen welche sich die Gladiatoren zum



Fig. 336. Grabplatte Rudolfs von Schwaben. Merseburg.

[1] Mittelalterl. Denkm. d. Oesterr. Kaiserstaates. II. Band. S. 127 ff. mit trefflichen Abbildungen.

Kampf anschicken, deuten auf direkte antike Vorbilder, während der Charakter des Blattornaments bereits die unverkennbar romanische Form zeigt, so dass die Arbeit wohl dem 11. Jahrhundert angehören wird.

Von grosser Bedeutung sind ferner die Arbeiten des Erzgusses, von denen Deutschland wieder die wichtigsten besitzt. Mehrere sehr hervorragende knüpfen sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissen gleich erfahrenen Mannes. Er war selbst ausübender Künstler, wie die von ihm noch jetzt vorhandenen Werke beweisen. Das erste ist die eherne Thür des Doms in Hildesheim,[1] die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist. Die eine Reihe enthält Scenen des alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelismus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Styl ist noch ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick,



Fig. 337. Relief vom Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich.

das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Theil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebensowenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessirt das Werk doch durch einen unleugbaren Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht; Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt das andere, noch merkwürdigere Werk, eine eherne Säule, die ehemals im Chor des Domes ein Kruzifix trug, jetzt aber, des Kapitäls beraubt, auf dem Platze vor dem Dome aufgerichtet ist. Offenbar verdankte sie ihre Entstehung den Anschauungen, welche der ausgezeichnete Bischof in Rom selbst gehabt, denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Marc Aurel ziehen sich an der Bernwardsäule in spiralförmiger Windung Darstellungen, und zwar aus dem Leben Christi hin, die selbst in der überfüllten Anordnung des Reliefs an jene römischen Vorbilder erinnern und den Beweis liefern, wie schwankend

[1] *Kratz*, der Dom zu Hildesheim. — Denkm. der Kunst. Taf. 47 (V.-A. Taf. 24). Fig. 9 und 10.

damals die künstlerische Praxis, wie wenig bestimmt die stylistischen Gesetze des Schaffens waren. Eine ähnliche Erzthüre befindet sich am Dom zu Augsburg, vermuthlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Wie man um dieselbe Zeit auch Grabmonumente schon ausnahmsweise aus Erz zu bilden versuchte, beweisen mehrere eherne Grabplatten, welche die Figur des Verstorbenen in flachem Relief und noch mit sehr geringem Naturgefühl vorführen. Die älteste dieser Platten findet sich im Dom zu Magdeburg, eine andere im Dom zu Merseburg stellt den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben dar (Fig. 336). Derselben Zeit wird auch die Bronzefigur eines leuchterhaltenden Mannes im Dom zu Erfurt angehören.

Aus einer mehr vorgeschrittenen Epoche stammt sodann ein grosses Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich, das von Meister *Lambert Patras* aus Dinant nach dem Jahr 1112 gegossen wurde. Gleich dem berühmten ehernen Meere im Vorhofe des salomonischen Tempels ruht das Becken auf zwölf Thiergestalten, die zugleich eine Anspielung auf die Apostel enthalten. An seinen Aussenflächen er-

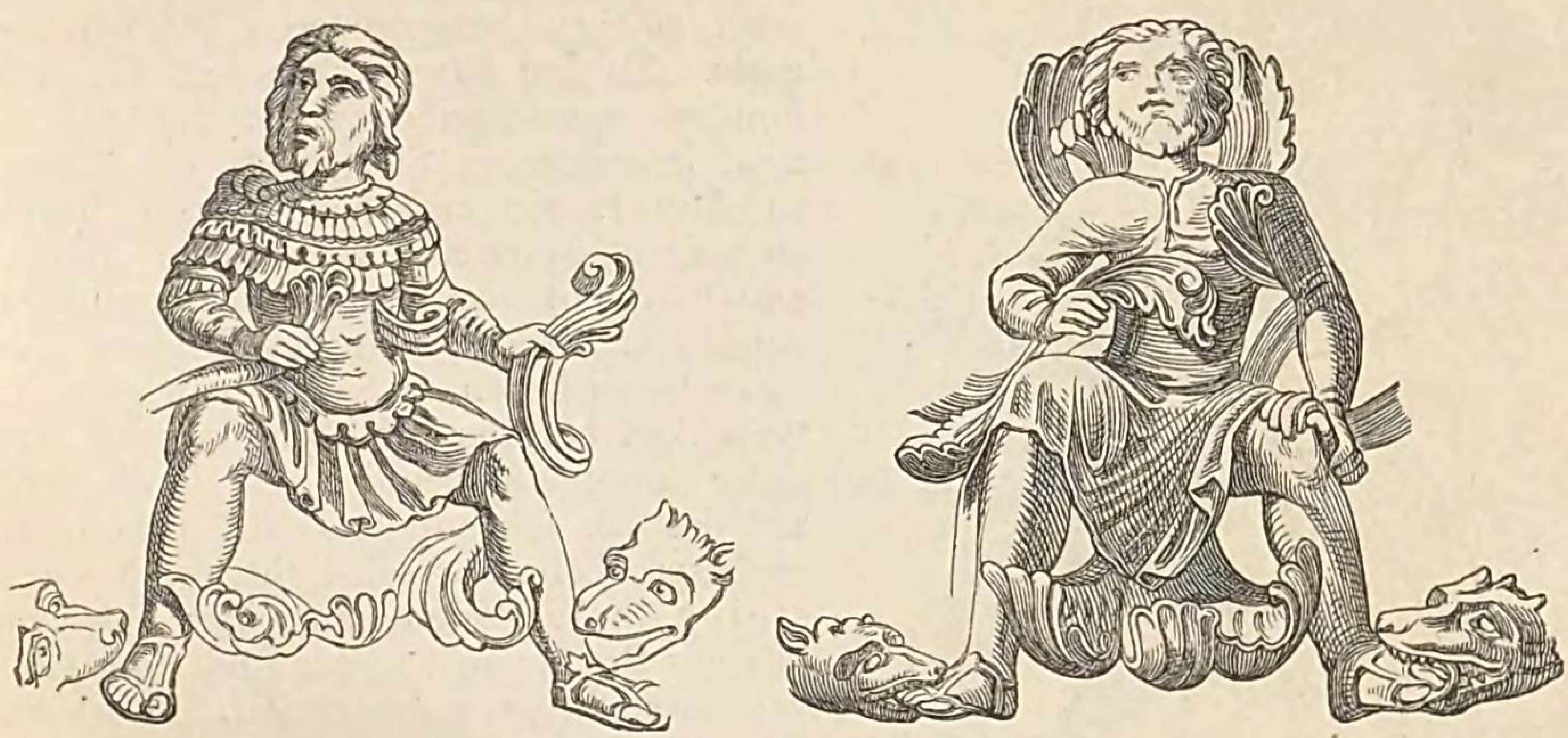


Fig. 338. Vom Leuchter im Dom zu Prag.

blickt man fünf Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht. Man sieht Johannes als Bussprediger, sodann wie er die Zöllner tauft, wobei in der Inschrift auf den Grösseren, der da kommen soll, hingewiesen wird (Fig. 337); weiterhin die Taufe Christi und zwei andere biblische Taufhandlungen. Die Composition ist hier schon ungleich freier und mannichfaltiger, die Körperbildung natürlicher, die Gewandung einfach und klar, das Ganze erfüllt von einem schlichten Natursinn, der die antikisirende Auffassung wohlthuend durchdringt. Ein anderes Werk derselben Epoche, von einem Meister *Gerhard* gefertigt, bewahrt der Dom zu Osnabrück. Es zeigt die Darstellung der Taufe Christi, wobei ein in dienstfertiger Eile nahender Engel ein Tuch zum Abtrocknen reicht. Auch hier durchbricht ein frisches Naturgefühl und das Bedürfniss nach dramatischem Leben glücklich die starre Form. Weiterhin gehören derselben Epoche die sogenannte Korsun'sche Thür der Kathedrale zu Nowgorod und die ebenfalls in Erz gegossene Thür des Domes zu Gnesen. Endlich besitzt der Dom zu Hildesheim ein noch reicheres Taufbecken des 13. Jahrhunderts, das auf den personificirten Gestalten der Paradiesesflüsse ruht und an seinen Flächen mit Reliefs in einem lebendig bewegten Style bedeckt ist. Aber auch an andern Geräthen des kirchlichen Kultus tritt dieselbe Lust an reicher Ausbildung und dasselbe technische Geschick in Herstellung grösserer Gussarbeiten mehrfach hervor. So an dem

prachtvollen siebenarmigen Leuchter in der Stiftskirche zu Essen, einem der wenigen erhaltenen Beispiele dieser in der romanischen Epoche beliebten Nachbildung des siebenarmigen Leuchters im salomonischen Tempel; ferner an dem reichgeschmückten Leuchterfuss im Dom zu Prag, der in seinem bunten Gemisch zierlichen Rankenwerks, menschlicher Gestalten und abenteuerlicher Thierbildungen ein anziehendes Beispiel der phantasiereichen und sinnvollen romanischen Ornamentik gewährt (Fig. 338). Sodann ist als ein Prachtwerk der Schlussepoche der Kronleuchter des Münsters zu Aachen zu nennen, der von Kaiser Friedrich I. gestiftet wurde. Aehnliche im Dom zu Hildesheim und der Kirche zu Comburg.

Sind die bisher besprochenen Werke beweglicheren Charakters, so haben wir nun auch der Skulpturen zu gedenken, die in Stein oder Stuck zur Ausstattung der Bauwerke selbst angeordnet wurden, und für deren reichere Anwendung die Portale, Chorschranken und Lettner vorzüglich Gelegenheit darboten. Bei der schwierigeren Behandlung des Materials war es natürlich, dass erst die reichere Entwicklungsepoche das dekorative Bedürfniss nach solchen bedeutenderen Werken steigerte. Zu den älteren, die dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben sind, gehören die zwei interessanten Steinreliefs im Münster zu Basel, die zwischen kleinen Bogenstellungen paarweise verbundene Apostelgestalten und vier Marterscenen enthalten. Auch hier spricht sich das Streben nach bewegterem Leben und einer gewissen Natürlichkeit bei klar und wirkungsvoll stylisirter Gewandung deutlich aus. In die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt sodann das vielbesprochene kolossale Relief der Externsteine in Westfalen, an einer Felswand in einer Breite von 13 Fuss und einer Höhe von über 16 Fuss ausgearbeitet. Es ist eine Darstellung der Kreuzabnahme,[1] bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen Bezüge. Ueber dem Kreuz schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken, und zu Füssen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die hier noch nicht ohnmächtig wird und eine Gruppe für sich bildet, sondern in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfasst und in kummervoller Zärtlichkeit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiss.



Fig. 339. Relief aus der Kirche zu Gröningen.

Eine ganze Reihe von Reliefcompositionen und in ihnen eine consequent fortschreitende Entwicklung lässt sich in den sächsischen Basiliken nachweisen. Zu den ältesten, noch ganz strengen gehören die in Stuck ausgeführten Gestalten Christi (Fig. 339) und der Apostel auf der Brüstung einer westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Freier und entwickelter zeigen sich

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 1.

die Stuckreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ebenfalls die Apostel und in ihrer Mitte einerseits Christus, andererseits seine Mutter, Arbeiten, in denen der strenge Styl bereits zu seltener Weichheit sich entwickelt hat. Minder edel, aber lebhafter bewegt sind die Reliefgestalten an den Chorschranken von S. Michael zu Hildesheim, die denn auch nicht mehr sitzend, sondern stehend dargestellt sind. Zu einer in dieser Epoche höchst seltenen Vollendung, zu fast klassischer Anmuth erhebt sich dieser Styl in den Steinskulpturen zu Wechselburg und zu Freiberg. In der Kirche zu Wechselburg sind es zunächst die Reliefs der Kanzel,[1] die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter der Menschheit am höchsten Throne, bildet die Mittelgruppe. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Anbetung der ehernen Schlange angedeutet. Kain und Abel (Fig. 340), die ihre Opfergaben darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört der Altar derselben Kirche an, ein ausgedehnter freier Arkadenbau, der mit Bildwerken in einem noch milderen, freier und weicher durchgebildeten Styl geschmückt und von einem Kruzifix zwischen den Gestalten des Johannes und der Maria gekrönt ist:[2] Werke von grossartiger Würde und zugleich von überraschender Naturwahrheit. Das Glanzwerk dieser Schlussepoche, die der Mitte des 13. Jahrhunderts nahe stehen wird, sind die Skulpturen der goldenen Pforte zu Freiberg,[3] der Rest eines älteren Baues am später gothisch erneuerten Dome. Im Bogenfeld die thronende Maria mit dem Kinde, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, während darüber in den Archivolten die Gestalten der Dreieinigkeit, von Engeln umgeben, sich zeigen. Zu beiden Seiten des Portals aber, zwischen den Säulenstellungen, sind je vier freie Gestalten angebracht, die in vielseitiger Symbolik die prophetische Verkündigung des Messias andeuten. Das Ganze hat also abermals einen tiefen gedanklichen Zusammenhang, hier jedoch in freier, selbständiger Verwendung der Motive. In derselben Weise tritt auch die formelle Behandlung vor uns hin: fein und edel, in jugendlicher Anmuth und freiem Schwung, ja mit einer Hinneigung zum sanft Lieblichen. Die Bildung der Köpfe erinnert gleich der Gewandung an die Hoheit der Antike, aber es ist hier ein völlig neues Lebensgefühl, eine vertiefte Empfindung, die zum siegreichen Ausdruck kommt. Unter den besten und edelsten Werken der romanischen Schlussepoche stehen diese herrlichen Skulpturen doch weitaus als die vorzüglichsten da, und nur durch die Annahme eines besonders hochbegabten Künstlers



Fig. 340. Relief aus der Kirche zu Wechselburg.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 2 und 3. — [2] Photogr. von *Bopp*, herausgeg. von *S. Soldan*. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 4—6.

lässt sich ihre Existenz erklären. Doch hängen sie offenbar zusammen mit dem von Anfang schon in den sächischen Gegenden lebendig und bedeutsam hervortretenden plastischen Streben und finden auch in der klassischen Feinheit und Eleganz der reich ausgebildeten ornamentalen Skulptur, wie sie z. B. der Dom zu Naumburg zeigt, eine Analogie.

Ein verwandtes, auf lautere Schönheit und freiere Bewegung gerichtetes Streben erkennt man, wenngleich noch in strengerer Behandlung, an den Reliefs der östlichen Chorschranken im Dom zu Bamberg.[1] Was dagegen den eigentlich süddeutschen Monumenten angehört, wie die Skulpturen der Galluspforte am Dom zu Basel und Andres, zeugt von einem auffallenden Verharren bei roher, unausgebildeter Starrheit, die namentlich an manchen österreichischen Werken, wie z. B. an der Kirche zu Schöngrabern,[2] seltsam mit der Eleganz der bloss dekorativen Plastik contrastirt.



Fig. 341. Statue vom Hauptportal der Kathedrale zu Chartres.

Unter den französischen Werken derselben Gattung geht Manches in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts zurück. Das umfangreichste Denkmal dieser Epoche sind die Skulpturen am Hauptportale der Abteikirche von Conques, die in beliebter Weise eine Darstellung des jüngsten Gerichts geben. In der Mitte thront starr und streng die Gestalt Christi, umringt von Engeln; unten sieht man die Scheidung der Guten und der Bösen, die dem Paradies und dem Höllenrachen entgegengeführt werden. Im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts kam namentlich in Frankreich der Gebrauch in Aufnahme, die Säulenkapitäle mit geschichtlichen Scenen aus der Bibel und der Legende oder auch mit rein phantastischen und symbolischen Darstellungen zu überladen. Schon die räumliche Beschränkung führte dabei zu einem ziemlich wilden, styllosen Gedränge in der Anordnung, und der Styl der Gestalten schwankt zwischen dem starr Leblosen und dem fast barbarisch Wilden. So z. B. an einem Kapitäl in der Kirche zu Vézelay, das Moses und die Verehrung des goldnen Kalbes in derb phantastischer Behandlung darstellt. Aber auch sonst, namentlich an Portalen und ganzen Façaden, wurden in demselben starren, conventionellen Style Skulpturen reichlich angebracht, namentlich im Süden, wie an der Kathedrale von Arles, welche die häufig vorkommende Darstellung des Weltgerichts enthält.

Eine üppigere Phantastik dagegen wird in den westlichen Gegenden, vorzüglich im Poitou, mit grossem Eifer gepflegt und treibt an der Prachtdekoration der Façade der Kathedrale zu Angoulême eine der glänzendsten Blüthen. Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts wird in den nordfranzösischen Gegenden ein strenges Wiederaufnehmen der alten hieratischen Formen bemerkt, das sich in einer fast säulenartigen Starrheit der Gestalten und einem zierlich leblosen Parallelismus der Falten — nicht unähnlich den archaistischen Bildwerken griechischer Kunst — kundgibt. Die Portale der Kathedralen von Bourges, Chartres (Fig. 341) und le Mans bieten merkwürdige Beispiele dieser Richtung, die ein Anachronismus scheinen könnte, wenn sie nicht die strenge Basis bildete, auf welcher sich unter erneutem Aufschwung des architectonischen Schaffens seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts eine neue, grossartige, wunderbar freie

[1] *Kugler's* Kl. Schriften Bd. I, mit Abbildungen.

[2] Trefflich publicirt von *G. Heider,* die Kirche zu Schöngrabern. Wien 1854.

und vollendete plastische Kunst erheben sollte. Doch fallen diese Richtungen in Frankreich mit der frühgothischen Tendenz zusammen, sind also später zu betrachten.

Den Uebergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloss durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten angenommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besass, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefässen, Reliquienbehältern aller Art, Processionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung grosser Altäre mit sogenannten Antependien hergegeben.



Fig. 342. Vom Verduner Altar zu Kloster-Neuburg.

So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich doch in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit (Schmelzwerk), die zuerst durch byzantinische Muster sich verbreitete, dann aber namentlich in Limoges sich zu hoher und selbständiger Blüthe ausbildete. Die Byzantiner lötheten zu dem Ende Goldfäden auf die Fläche, welche die einzelnen Farben scheiden und beim Schmelzen vor dem Zusammenlaufen bewahren („émaux cloisonnés, Zellenschmelz“); die abendländische Technik dagegen vertiefte den Grund für die Aufnahme der Emailmasse und liess die vergoldeten Ränder erhaben vortreten („ém. champlevés oder ém. en taille d'épargne“, „Grubenschmelz“). In Deutschland waren es vor allen die Kunstschulen am Rhein, namentlich Köln und Siegburg, wo die Schmelzmalerei einen selbständigen Aufschwung nahm.

Prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert finden sich in den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim, der Stiftskirche zu Essen und der Pfarr-

kirche zu Siegburg. Das folgende Jahrhundert war ungemein thätig in dieser dem Wohlgefallen an Prunk und Schmuck so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung grosser Reliquienbehälter, die in Form länglicher Kasten mit dachartigem Abschluss sich selbst wie kleine Bauwerke darstellen. So der S. Heribertskasten in der Kirche zu Deuz, die beiden prächtigen, mit edlen Steinen, sowie mit eleganten Arabesken geschmückten Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden im Münster zu Aachen und der ebenfalls der Schlussepoche angehörende Prachtschrein der heil. drei Könige im Dom zu Köln, der aufs Glanzvollste ausgestattet ist. Zu den berühmtesten Werken solcher Art gehört auch der sogenannte Verduner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[1] der ursprünglich als Antependium diente und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurde. Aus 51 vergoldeten Erztafeln setzt sich das reiche Ganze zusammen, durchweg bedeckt mit Scenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen gravirt, die mit blauer und rother Farbe ausgefüllt sind. Diese Zeichnungen sind von hoher Bedeutung, denn sie bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft grossartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers. Zur Veranschaulichung diene (Fig. 342) die Darstellung des Simson, der den Löwen bezwingt, wo zwar noch gewaltsam und herb, aber doch auch gewaltig, kühn und energisch sich eine leidenschaftliche Handlung ausspricht.

Kommen wir nun zur Betrachtung der Malerei selbst,[2] so gewähren uns vor Allem die Miniaturen die ausgiebigste Quelle für die Anschauung der verschiedenen Stadien der Entwicklung.[3] Sie beginnen mit der barbarisirten Nachahmung der Antike, die schon in der karolingischen Epoche allgemein herrschend war. Auch in dieser Technik behält Deutschland lange Zeit den Vorrang. Seine Klöster hatten den regsten wissenschaftlichen Sinn und nährten in ihren Schulen ein Studium der antiken Literatur, das seinen Nachhall in den Chroniken und Lebensbeschreibungen, aber auch selbst in manchen poetischen Versuchen, wie in den Komödien der Nonne Roswitha zu Gandersheim fand. Die Miniaturen, mit welchen man die Handschriften zu schmücken liebte, gehen nun gleich der übrigen Bildkunst dieser Epoche nicht von der Natur, sondern von einem überlieferten Typus aus. Die Gestalten haben keinerlei Naturumgebung, heben sich nur von einem farbigen, oft teppichartigen Hintergrunde ab und werden von einer Architektur, gewöhnlich von einer Säulenarkade, umfasst. Für die technische Behandlung war es epochemachend, als in der Spätzeit des 10. Jahrhunderts, veranlasst durch die Verbindung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu, byzantinische Kunstwerke in grösserer Zahl nach Deutschland kamen und der fein ausgebildeten byzantinischen Behandlung den Sieg verschafften. Man begann mit um so grösserem Eifer diese Werke nachzuahmen, als in ihnen ein fest ausgeprägter Kanon als handliches Recept und Schulgesetz sich der allgemeinen Verwendung passend darbot. Die Farbenscala wurde nun eine reichere, mannichfaltigere, namentlich durch gebrochene Mitteltöne gehoben. Nach wie vor beruhte aber das Wesen dieser Kunst auf schlichter Umrisszeichnung, mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen und Gewandmotive, ausgefüllt mit einfachen, mehr oder minder pastosen Farben, die bisweilen eine leichte Schattenangabe erhalten, wobei die Lichter weiss oder gelb aufgesetzt werden. Bei der Farbenvertheilung leitete

[1] In prachtvoller Darstellung herausgegeben von *A. v. Camesina* und *Arneth:* das Niello-Antependium zu Kloster-Neuburg. Wien 1856. Neuerdings abermals von *Heider* und *Camesina*.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 49 und 49 A.

[3] Zahlreiche stylgetreue Abbildungen gibt *Kugler* in den Kl. Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I. und II. Stuttgart 1853 ff.

mehr ein allgemeines Gesetz der Harmonie, als die Rücksicht auf die Natur, und es ist nichts Seltenes, dass Haare und Bart grün oder blau gefärbt sind, wenn es gerade so am besten passt. Die Gesichter erhalten eine fahle, selbst grünliche Farbe und Schattirung, die im Verein mit dem Hagern, Eingefallnen, den lang gestreckten Gestalten und der leblos schematischen Gewandung diesen Arbeiten einen bei aller Farbenpracht doch tristen, abschreckenden Ausdruck geben. Dennoch war diese Verpuppung in eine starre Regel nothwendig, damit einst eine edle, freie Kunst sich daraus hervorringe.

Unter den Werken dieser Frühepoche hat das Evangeliarium des Bischofs Egbert von Trier in der dortigen städtischen Bibliothek, eine Arbeit vom Ende des 10. Jahrhunderts, grosse Bedeutung. Die Farben sind in buntem, reizendem

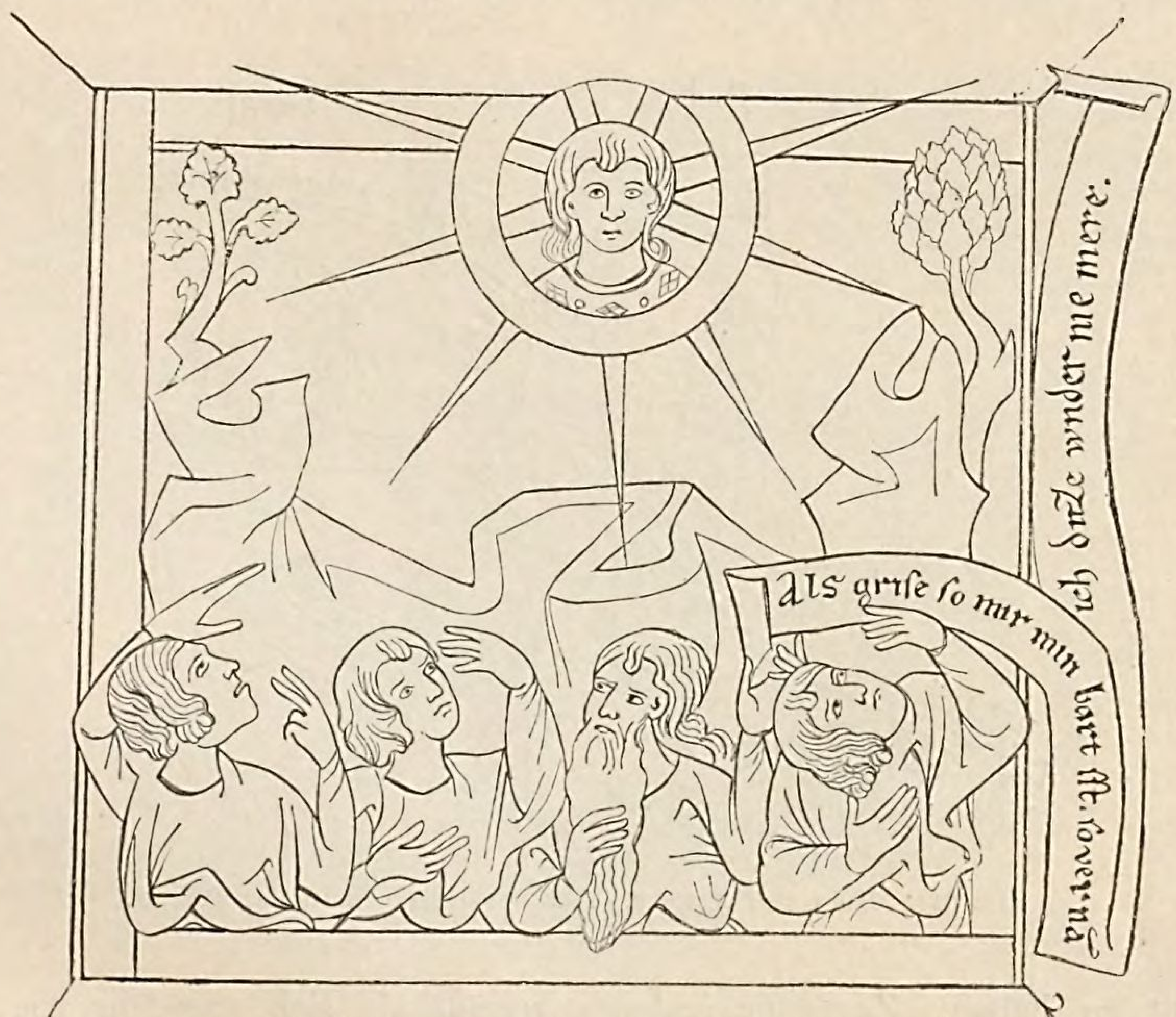


Fig. 343. Wundererscheinung bei Christi Geburt. Aus der Handschrift des Werner von Tegernsee.

Wechsel angewendet, die Gestalten der Evangelisten haben eine zwar starre, aber ergreifend grossartige Würde. Im Anfange des 11. Jahrhunderts war es namentlich die Regierung Heinrichs II. (des Heiligen), deren frommer Eifer dem Betriebe der Miniaturmalerei förderlich wurde. Noch jetzt bewahren die Bibliotheken zu Bamberg und München eine Anzahl prachtvoller Manuscripte, welche er seiner Lieblingsstiftung, dem Dom zu Bamberg, verehrt hat. Im weiteren Verlauf des 11. Jahrh. bemächtigt sich eine manieristische Entartung dieses Styles, die in seltsam verschrobenen Körperformen, wirren Gewandmotiven und oft abstossender Hässlichkeit sich geltend macht und den tiefsten Verfall der Kunst verräth. Aber im 12. Jahrhundert rafft sie sich unter dem Vorgange der Architektur zu neuem Leben, zu strenger Gesetzmässigkeit und Klarheit auf, die allerdings anfangs wieder in eine byzantinische Starrheit umzuschlagen droht, bald aber, namentlich seit der Mitte des Jahrhunderts, eine freiere, lebendigere Umgestaltung der alten Typen anbahnt. Unter diesem günstigen Umschwung erhebt sich die Miniaturmalerei zu

jener tieferen, gedanken- und phantasievollen Auffassung, welche den bedeutendsten Leistungen romanischer Kunst überall als Merkmal aufgeprägt ist. Eins der vorzüglichsten Werke dieser Epoche besass die Bibliothek zu Strassburg an dem „Hortus deliciarum", welchen die Aebtissin *Herrad von Landsberg* 1175 geschrieben und mit zahlreichen Abbildungen versehen hat, denen ein vielfaches Eingehen auf Natur und Leben einen naiven Reiz verleiht. [1] Von der freien schwungvollen Phantastik, die in den Randverzierungen und Initialen ihr heiteres Spiel treibt, geben drei Passionale aus dem Kloster Zwiefalten in der öffentlichen K. Bibliothek zu Stuttgart mehrfach glänzende Beispiele.

Eine andre Gattung der Miniaturmalerei kommt gegen Ende des 12. Jahrhunderts, angeregt durch das Aufblühen der ritterlichen Poesie, in schwunghaften Betrieb und scheint vorzugsweise im südlichen Deutschland, namentlich in Baiern,



Fig. 344. Dido und Aeneas. Aus der Handschrift der Eneidt.

geherrscht zu haben. Zu jener ersteren verhält sie sich ungefähr wie das anspruchslose Volkslied zum kunstvollen Gesang, der zur Feier des Gottesdienstes ertönt. Es sind schlichte Federzeichnungen, meist nur mit schwarzen und rothen Strichen ausgeführt, leicht mit Farben angetuscht. Sie geben sich nicht so prachtvoll reich, aber auch nicht so schwerfällig ernst, wie jene; sie sind in ihrem leichten Federzug besser geeignet, den Eingebungen der Phantasie zu folgen und der dichterischen Einbildungskraft zum Ausdruck zu dienen. Und wie in der Entwicklung der Musik die im Volksliede lebende Melodie zu dem strengen, in einseitiger Doctrin erstarrenden Kunstgesang hinzutreten musste, um eine höhere Stufe zu erreichen, so scheinen diese einfachen Federzeichnungen die Brücke zu der Epoche zu bilden, in welcher die Malerei auf freierem Felde den Regungen des inneren Seelenlebens gerecht zu werden vermochte.

Meistens sind es weltliche, ritterliche Dichtungen, denen diese anmuthigen Miniaturen zum Schmuck beigefügt sind, die in ihrer unbefangeneren, lebendigeren Weise eine bis dahin unbekannte Frische der Empfindung verrathen. Doch kommen

[1] Beim Bombardement 1870 durch Fahrlässigkeit der Behörden untergegangen. Abbild. u. Beschreib. bei *Ch. Engelhard,* „Herrad von Landsberg etc." Stuttgart 1818.

auch mehrere Werke religiösen Inhalts mit ähnlichen Illustrationen vor. Die Bibliothek zu Berlin besitzt eine Handschrift des Gedichts vom Leben der Maria vom Mönch *Werner von Tegernsee,*[1] deren Miniaturen ein ungemein bewegtes, energisches Lebensgefühl verrathen (Fig. 343). Ein anderes, ebendaselbst befindliches Manuscript der Eneidt (Aeneide) des Heinrich von Veldeck steht in dieser Hinsicht jenem Werk sehr nahe, wie die Darstellung der Dido beweisen mag, die vor Aeneas ihren Klagen freien Lauf lässt, während er sich vergebens bemüht, sie zu trösten (Fig. 344).

Von den französischen Miniaturen ist nur zu sagen, dass ihre Entwicklung einen ähnlichen Verlauf nimmt, wie in Deutschland; dagegen pflegte England in der Frühepoche bis in die Normannenzeit hinein die angelsächsische Styltradition, bis auch dort ein Umschwung zur eigentlich romanischen Behandlungsweise eintrat.



Fig. 345. Wandgemälde von St. Savin.

Zu grossartiger räumlicher Wirkung entfaltete sich nun die Malerei in den Wandgemälden der Kirchen. Der stylistische Charakter derselben entwickelt sich ungefähr in Uebereinstimmung mit der Miniaturmalerei, nur dass der feierliche Inhalt, sowie der unmittelbare Zusammenhang mit der Architektur hier im Ganzen dem Styl eine strengere Erhabenheit verleihen, die freie Regung des individuellen Lebens einschränken, aber dafür oft den Eindruck von hoher Würde und Macht gewähren. Es liegen genug Beispiele vor, aus denen sich schliessen lässt, dass die völlige Bemalung des Innern der Kirchen an den Wänden, Gewölben und Holzdecken allgemeine Sitte war und in ihrer Gesammtwirkung dem künstlerischen Charakter des Ganzen den Abschluss und die höhere Weihe gab. Eine einfache energische Zeichnung der Gestalten, die sich in kräftigen Farbtönen von dem in der Regel blau gehaltenen Hintergrund abheben, ist die Bedingung einer bedeutenden monumentalen Wirkung. Damit verbindet sich eine klare architektonische Gliede-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49. Fig. 9. — Vgl. *Kugler's* Kl. Schriften Bd. I.

rung, die durch gemalte Ornamentbänder oft in reichen und geschmackvollen Mustern sich gliedert und dem ausgedehnten Ganzen klare Uebersichtlichkeit, rhythmischen Wechsel und reiches Leben verleiht.

Dass schon im Laufe des 11. Jahrhunderts die Wandmalerei in grosser Ausdehnung geübt wurde, wird durch zahlreiche schriftliche Nachrichten verbürgt, doch hat sich nichts erhalten, das mit Sicherheit dieser Periode zuzuschreiben wäre. Aus dem 12. Jahrhundert dagegen sind mehrfach bedeutende Reste aus der spätern Uebertünchung zu Tage getreten. Eins der grossartigsten, umfassendsten Beispiele bietet Frankreich in der Kirche von St. Savin im Poitou.[1] Vermuthlich vom Ausgange des 12. Jahrhunderts bis in den Beginn des folgenden mit ihrer Entstehung hineinreichend, gewähren sie das Bild einer grossartig strengen, gebundenen Auffassung, die sich zu feierlicher Wirkung erhebt (Fig. 345). Sie beginnen in der Krypta mit den Scenen aus der Legende der Stiftsheiligen; der Chor sammt seinen



Fig. 346. Wandgemälde von Schwarzrheindorf.

Kapellen zeigt die grossartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schliessen sich Darstellungen aus dem Alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Scenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüber liegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge. Die Auffassung ist überall überwiegend streng und typisch, die Gestalten sind lang, hager und byzantinisirend, aber in der Gewandung klingt die schlichte Grossartigkeit der Antike nach. Diese Elemente verbinden sich zum Eindruck einer strengen Würde, die sich bisweilen, wie in der hier beigefügten Darstellung des Moses, der auf dem Sinai die Gesetztafeln empfängt, zu feierlichem Ausdruck erhebt. Eine über alle Theile der Architektur, über Säulenschäfte, Kapitäle und Archivolten sich hinziehende ornamentale Bemalung gibt dem Ganzen einen harmonischen Abschluss.

In Deutschland stehen unter den Werken des entwickelten 12. Jahrhunderts die Wandmalereien in der unteren Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn an

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49. Fig. 7 und 8.

Ausdehnung und künstlerischem Gehalt in erster Linie.[1] Unmittelbar nach dem Jahre 1151 ausgeführt, geben sie durch den tiefsinnigen Gedankengang, der ihnen zu Grunde liegt, einen Eindruck von seltener Macht und Bedeutung. Inmitten der Hauptapsis thront der Erlöser; in der nördlichen Apsis ist die Kreuzigung Christi, in der südlichen die Verklärung auf Tabor dargestellt (aus der wir unter Fig. 346 einige Gestalten mittheilen), im Westen an der Seite des Einganges in sinniger Weise die Vertreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel als ernste göttliche Warnung für die, welche das Haus des Herrn betreten. Unter diesen Darstellungen und an den breiten Gurten der Gewölbe sieht man Einzelgestalten von Heiligen, allegorische Personifikationen und fürstliche Bildnisse, an den Kreuzgewölben selbst aber Scenen tiefsinniger symbolischer Bedeutung, die sich auf den Gegensatz der wahren Gottesverehrung und des Götzendienstes zu beziehen scheinen. Die Gestalten sind in einfacher Umrisszeichnung und schlichter Kolorirung auf dunkelblauem, grün eingefasstem Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engen Schranken bekundet sich aber, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Composition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen.

In der Schlussepoche des romanischen Styls scheint die Wandmalerei besonders am Niederrhein, in Westfalen und Sachsen sich in fester Tradition zu umfassenden Leistungen ausgebildet zu haben. Die namhaftesten sind die Gemälde des Kapitelsaals zu Brauweiler, die der Nikolaikapelle zu Soest (Fig. 347)[2] und der Kirche zu Methler,[3] vor Allen aber die bedeutenden Gewölbmalereien im Chor und Querschiff des Domes zu Braunschweig. Eins der wichtigsten Werke dieser Zeit ist die Holzdecke der Michaeliskirche zu Hildesheim, die in überaus schöner Eintheilung und reichem ornamentalem Rahmen den Stammbaum Christi oder die sogenannte Wurzel Jesse enthält.[4] Eine Reihe von Hauptmedaillons beginnt mit dem Sündenfall und setzt sich durch



Fig. 347. Aus der Nicolaikapelle zu Soest.

[1] Nach den Zeichnungen derselben im Museum zu Berlin von *C. Hohe* ist unsre Abbildung genommen. — Vgl. auch Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 1—7.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 10 und 11. — *W. Lübke,* Mittelalterliche Kunst in Westfalen. Taf. 28 und 29.

[3] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 12. — *W. Lübke,* a. a. O. Taf. 30.

[4] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 15 und ebenda Taf. 46 A farbig. — In Farbendruck vorzüglich publicirt von Dr. *Kratz.* Berlin 1856.

die Bilder der Vorfahren Christi bis zur Maria (Fig. 348) und dem in der Glorie thronenden Erlöser fort, während kleinere Medaillons auf beiden Seiten die Schaar der Patriarchen und Propheten des alten Bundes vorführen. Der Styl hat bei aller typischen Feierlichkeit ein gewisses freieres Leben, das sich namentlich auch in den reichen Motiven der Gewandung offenbart.

Eine ähnliche Behandlung und architektonische Gliederung findet man an den Glasgemälden, die in der romanischen Zeit vielleicht zuerst von Deutschland aus,



Fig. 348. Von der Decke in S. Michael zu Hildesheim.

dann aber auch mit grossem Erfolg in Frankreich häufig zur Anwendung kamen. Das Wenige, was davon erhalten ist, zeichnet sich durch einfache, strenge Behandlung und prachtvolle Gluth der Farben aus.

In Italien.

Die italienische Kunst[1] folgt zwar im Allgemeinen in dieser Zeit noch den Entwicklungsgesetzen, die auch in der nordischen sich geltend machten, dennoch

[1] *d'Agincourt,* histoire de l'art. — *Cicognara,* storia della scultura. 3 Vols. Fol. Venezia 1813.

schlägt sie in gewisser Beziehung schon jetzt einen selbständigen Weg ein, welcher sie dann auch zu einem gesonderten Ziele führt. In den Frühepochen steht Italien, wie in allgemeiner Kultur, so besonders in bildnerischer Thätigkeit auf einer tief untergeordneten Stufe, von deren kaum glaublicher Rohheit unter Anderm das Erzportal von S. Zeno zu Verona ein sprechendes Zeugniss ablegt. Es ist aus lauter kleinen Reliefplatten mühsam zusammengefügt, deren Darstellungen namentlich am linken Thürflügel erstaunlich barbarisch aussehen. Aus den zahlreichen Steinskulpturen heben wir als Beispiel dieses rohen Styles eine Darstellung des Abendmahls von der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand hervor, die sich zugleich mit allerlei phantastischem Bildwerk verbindet. Erträglich sind in dieser Epoche nur die Arbeiten, welche direkten byzantinischen Einfluss verrathen. Wie allgemein derselbe in Venedig und Unteritalien verbreitet war, bezeugen noch jetzt einige umfangreiche Arbeiten, deren Technik eine durchaus byzantinische ist. So die ehernen Thürflügel am Hauptportal von S. Marco zu Venedig; so die beim Brande von



Fig. 349. Die Evangelisten Johannes und Lucas, Relief aus Aquileja.

1823 theilweise zerstörten Thüren von S. Paolo vor Rom, welche im Jahre 1070 zu Constantinopel gearbeitet waren; so die ähnlich behandelten Erzportale der Kathedralen von Amalfi, Salerno und Monte Casino (1067). Alle diese Werke haben jene ächt byzantinische nielloartige Technik, in welcher die Figuren dem Erz eingravirt und durch eingelegte Silberdrähte und Silberplättchen ausgefüllt werden. In Amalfi sind die wenigen dargestellten Figuren von starr byzantinischer Auffassung, in Salerno dagegen etwas besser und lebendiger gebildet.

Eine neue Richtung bahnt sich mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts an, zunächst aber in einer Weise, die als barbarische Auflösung aller Kunstform gelten könnte. Denn es bemächtigt sich ein roher, wilder Naturalismus der italienischen Plastik, der nur die alten typischen Gesetze aufzulösen weiss, ohne doch schon eine neue Regel zu finden. Die Portale und Façaden oberitalienischer und toskanischer Kirchen zeigen reiche Spuren dieser neuen Bewegung, aber je seltener sich darunter Ansprechendes findet, um so naiver wirkt die Ruhmredigkeit, mit welcher überall die Künstler ihre Namen ausführlich dabei angebracht haben. Vergleicht man damit die fast völlige Namenlosigkeit, unter welcher uns die meisten und selbst die edelsten Bildwerke dieser Zeit in Deutschland entgegentreten, so erkennt man,

wie in Italien das Selbstgefühl der Künstler sich schon früh geregt hat. Dieses freie Heraustreten der Persönlichkeit ist aber einer der mächtigen Hebel, die in der Folge die italienische Kunst eine so hohe Stufe erreichen liessen. Etwa derselben Epoche mögen zwei Reliefplatten mit den Gestalten der Evangelisten Lucas und Johannes angehören, welche ehemals sich im Vorhofe der mit dem Baptisterium zu Aquileja verbundenen Kirche befanden und ein Beispiel der seltsamen Symbolik des Mittelalters gewähren (Fig. 349). In Unteritalien macht sich gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer Aufschwung des Erzgusses bemerklich, der nun aber anstatt der früheren byzantinischen Niellen eine lebendige plastische Durchführung mit sich bringt. Ein bedeutendes Werk, inschriftlich vom Jahr 1179, ist das Erzportal an der Kathedrale von Ravello, dessen Figuren in einer neuen klassicistischen Weise behandelt sind; die architektonische Umrahmung hat reichen Schmuck von



Fig. 350. Relief von der Kanzel zu Pisa von Nicola Pisano.

edlen romanischen Blattornamenten; die bildlichen Darstellungen sind zwar noch gebunden in der Bewegung, aber ohne alle Rohheit. Als Meister dieses Portals nennt sich *Barisanus* von Trani, der auch für den Dom zu Monreale und die Kathedrale seiner Vaterstadt Trani ähnliche ebenfalls noch vorhandene Pforten gearbeitet hat.

In solchen Werken ist also die italienische Skulptur zu einem neuen Stylgesetze durchgedrungen, das zu seiner höheren Entfaltung nur eines Genius bedurfte, der etwa dem Meister der goldenen Pforte in Freiberg ebenbürtig wäre. Ein solcher erschien in dem grossen *Nicola Pisano*, der um 1204 geboren war und dessen Thätigkeit bis gegen 1280 reicht. Mit ihm lebt plötzlich die Antike in ihrer Macht und Herrlichkeit zu einem wunderbaren neuen, wenn auch kurzen Dasein wieder auf, himmelweit entfernt von den kümmerlichen und trüben Reminiscenzen, die bis dahin in der romanischen Kunst sich fortgefristet hatten, aber auch weit unbedingter und entschiedener, als sie anderwärts selbst in den edelsten Schöpfungen, selbst in den Skulpturen von Wechselburg und Freiberg sich zeigte.

Seine Richtung ist ebenso gut eine Renaissance vor der Renaissance, wie die Façade von S. Miniato, wie das Baptisterium zu Florenz es war. Aber wenn diese Bauten schon uns beweisen, dass dergleichen damals in Toskana wie eine Nothwendigkeit in der Luft gelegen haben muss, so ist damit doch die Erscheinung dieses wunderbaren Meisters um nichts weniger unaufgeklärt. Mehr als zweifelhaft will es uns dünken, dafür den Einfluss deutscher Meister in Anspruch zu nehmen. Ebenso wenig erscheint die Vermuthung süditalischer Herkunft seines Styles an-



Fig. 351. Von der Kanzel zu Siena von Nicola Pisano.

nehmbar.[1] Man wird schliesslich immer wieder auf den freien Blick und die der Antike sympathische Geistesrichtung Nicola's als den letzten Erklärungsgrund zurückgreifen müssen.

Eine frühe Jugendarbeit des Meisters, das Relief einer Kreuzabnahme im nördlichen Portal der Vorhalle am Dom zu Lucca, wahrscheinlich vom Jahre 1233,

[1] Diese Hypothese stammt von *Crowe* und *Cavalcaselle*. Vgl. dagegen *Schnaase* in Lützow's Zeitschr. V, 97 ff., meine Gesch. der Plastik, II. Aufl. S. 488 fg. und *E. Dobbert*, Ueber den Styl Nic. Pis. München 1873. —

zeigt ihn von der allgemein gültigen romanischen Auffassung noch befangen.[1] Das erste Werk seines späteren Mannesalters, die prachtvolle Kanzel im Baptisterium zu Pisa, datirt vom Jahre 1260.[2] Sechs Säulen und in der Mitte eine siebente auf Löwen und andern Gestalten ruhend und durch gothisirende Kleeblattbögen verbunden, tragen den Oberbau mit seinen Balustraden, zu dem eine Treppe hinaufführt, so dass der ganze glänzende Marmorbau ein für sich selbständiges Werk bildet. Ueber den eleganten Blätterkapitälen erheben sich kleine Statuen, und neben ihnen an den Bogenzwickeln finden sich Reliefs, allegorische Gestalten, Propheten und Evangelisten darstellend. Die Hauptscenen sind aber die reichen Reliefs an den Brüstungswänden, welche die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige (Fig. 350), die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht enthalten. Die Scenen sind figurenreich und in der gedrängten Weise römischer Sarkophagskulpturen componirt; mehr aber als dies äusserliche athmet das innere Leben der Gestalten den Geist der antiken Kunst. Die Madonna ruht bei der Geburt Christi in der Hoheit und Selbstherrlichkeit einer Juno auf ihrem Polster, und bei der Anbetung der Könige thront sie wie eine Fürstin, die von Vasallenfürsten den schuldigen Tribut entgegennimmt. Es sind wahrhafte, tief eindringende, ihres Zieles wohl bewusste Studien nach der Antike, die Zug für Zug sich in der Behandlung der Gestalten offenbaren, und noch jetzt sieht man unter den römischen Sarkophagen des Camposanto Motive, die dem grossen Regenerator der Plastik einen Anhalt geboten haben. In der Behandlung des Nackten, die namentlich beim jüngsten Gericht hervortritt, zeigt er eine Fülle von Gedanken, die sich mit einer seit der antiken Zeit unerhörten Vollendung des Formverständnisses verbinden. Was er damit seiner nationalen Kunst erobert hat, ist ein unverlierbares Gut und die breite, sichere Basis für alle folgende Entwicklung geworden. Denn wenn auch die Lebensfülle und Selbstherrlichkeit seiner Gestalten zu weit von der christlichen Hingabe und Demuth entfernt ist, als dass nicht zwischen Inhalt und Auffassung eine tiefe Kluft bestehen sollte; wenn auch die folgende Epoche gegen diese unbedingte Verherrlichung der Antike eine naturgemässe Reaktion beginnen musste, so ist doch seit Nicola Pisano der Geist der Antike das unveräusserliche Erbtheil der italienischen Kunst geblieben.

In seinen späteren Arbeiten hat der Meister selbst die unbedingte Strenge seiner antiken Auffassung gemildert, wie namentlich die von ihm herrührenden Reliefs der sogenannten Arca (Sarkophag) des heil. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,[3] und noch mehr die Kanzel des Doms von Siena beweisen. Letztere, ein noch reicheres Prachtwerk als ihre pisanische Vorgängerin, übrigens in Anlage und Composition ihr nahe verwandt, wurde seit 1266 von Nicola unter Beistand seines Sohnes und einiger Gehilfen ausgeführt.[4] Die Reliefs der Brüstung enthalten wieder denselben Cyklus, nur etwas erweitert und bereichert. In die edle antike Auffassung klingt eine neue, innigere Empfindungsweise hinein, zu leidenschaftlicher Tiefe gesteigert im Kindermord und der Kreuzigung, die vielleicht von seinem Sohne Giovanni stammen. Noch in vorgeschrittenem Alter, im Jahre 1278, finden wir Nicola bei der Ausschmückung des schönen Brunnens zu Perugia in Thätigkeit, ohne jedoch Genaueres darüber zu wissen.

Ein vereinzeltes Werk der Erzbildnerei aus der Schlussepoche des Romanismus, sogar schon mit frühgothischen Elementen gemischt, ist der gewaltige 16 Fuss

[1] *Crowe* und *Cavalcaselle* (history of painting in Italy, London 1864), I. p. 136, wollen es als eins der spätesten Werke seiner reifen Meisterschaft zuschreiben. Meine Erinnerung ist leider nicht mehr frisch genug.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 8.

[3] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 10.

[4] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 9.

hohe siebenarmige Leuchter im nördlichen Querarm des Doms zu Mailand. Wie ein stolzer Baum mit Aesten und Laubwerk erhebt sich dies grossartige Denkmal

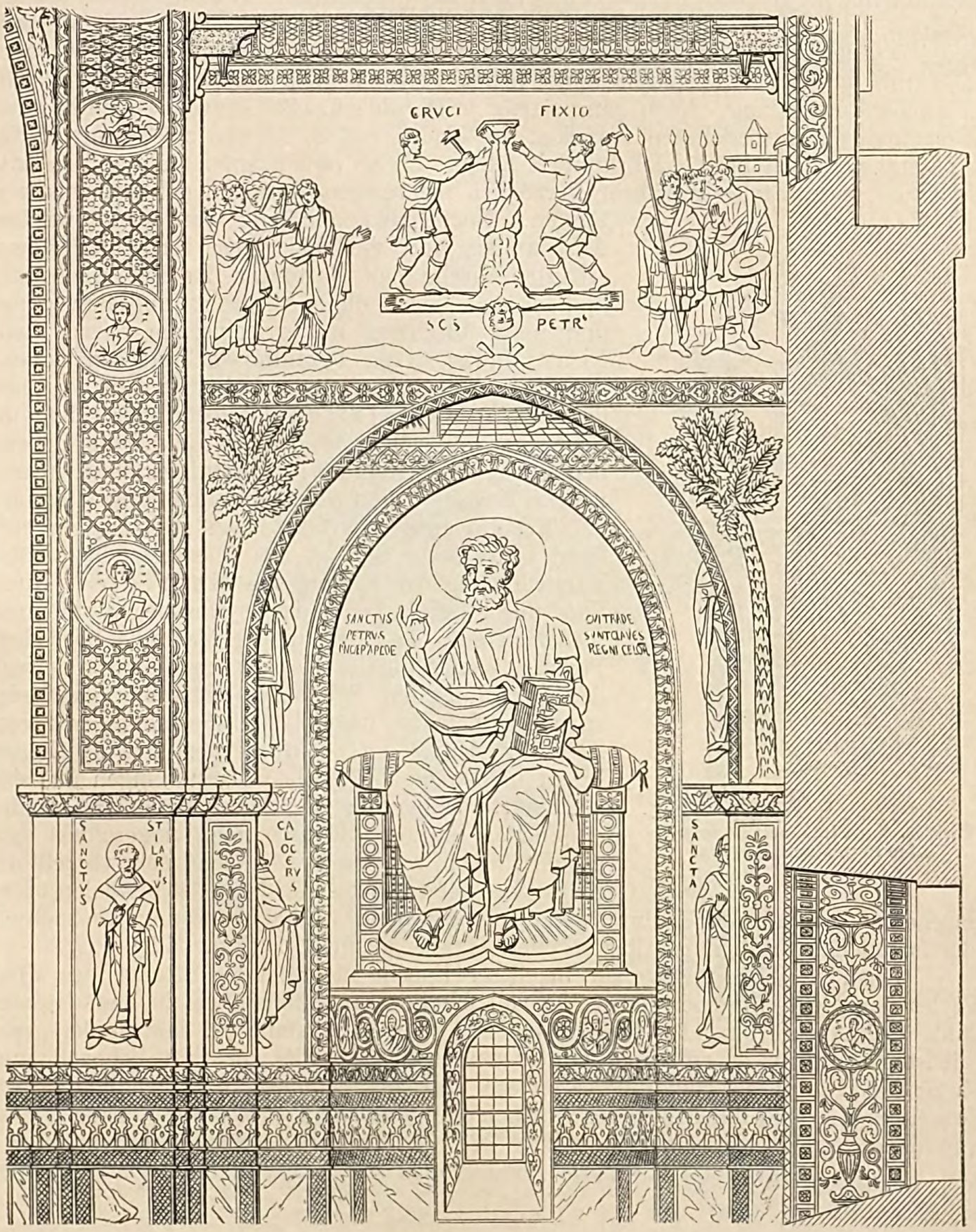


Fig. 352. Mosaiken aus dem Querschiff des Domes von Monreale.

mittelalterlicher Bronzeplastik; seinen Fuss bilden drachenartige Ungethüme; eine Menge zierlicher Figuren in kleinen Gruppen, vom Sündenfall anfangend, sind

mit grossem Geschick den Rankengewinden eingefügt, Alles in bewundernswerther Feinheit durchgebildet.[1]

Die italienische Malerei[2] dieser Epoche bleibt zunächst bei den grossen monumentalen Werken in den Fusstapfen der Byzantiner. Besonders war es die Technik der Mosaikmalerei, die nach altchristlicher Tradition auch jetzt vielfach geübt wurde; anfänglich noch in starrem Schematismus, seit dem 12. Jahrhundert aber mit unleugbaren Spuren eines neuen Lebensgefühls und erwachender selbständiger Empfindung. Noch ganz streng in feierlichem aber starrem Byzantinismus erscheinen die ausgedehnten Mosaiken im Innern von S. Marco zu Venedig, die grossentheils noch ins 11. Jahrhundert fallen. Einen bedeutsamen Beitrag zur Entwicklung dieses Styles gewähren vorzüglich die reichen Mosaiken der sicilianischen Bauten. Noch ganz abhängig von byzantinischer Anschauung sind die Bilder der von König Roger erbauten Kirche der Martorana zu Palermo, starr und feierlich, fast ohne Ausdruck und Bewegung, und noch durchweg mit griechischen Beischriften. Nicht minder streng byzantinisch und schablonenmässig trocken behandelt sind die Gemälde im Chor der Cappella Palatina daselbst; aber schon im Schiff macht sich ein Zug selbständigen Lebens bemerkbar, die Gestalten, namentlich die des thronenden Erlösers, sind bedeutend und grossartig und dabei schon ausdrucksvoll. Noch selbständiger entfaltet sich dieser Styl in den unermesslich reichen Darstellungen der Kirche von Monreale.[3] Auch hier mischt sich noch das byzantinische Element mehrfach ein, so z. B. an der Madonna über dem Portal, deren schmales Gesicht und gebogene Nase der byzantinischen Schablone entspricht; anderes, so namentlich die jugendlichen Gestalten, schliesst sich der Antike an. Am meisten frisches Leben bricht in den geschichtlichen Darstellungen aus der starren Rinde hervor; die Bewegungen sind richtig empfunden und, wenn auch noch ungeschickt dargestellt, doch mit grossem Nachdruck vorgeführt. Selbst ein tieferer Seelenausdruck ist bisweilen überraschend erreicht, dabei durchweg jene treffliche Raumbehandlung beobachtet, die fortan das Erbtheil der italienischen Malerei ausmacht. (Fig. 352.)



Fig. 353. Von Cimabue's Madonnenbilde in S. Maria Novella.

Auch in Rom sieht man in dieser Epoche die trockene Strenge des alten Styles neubelebt, nirgends jedoch so voll frischer Empfindung wie in dem Mosaikbilde der Apsis von Sta. Maria in Trastevere, vom 12. Jahrhundert, wo Christus thronend neben seiner Mutter dargestellt ist, die von ihm liebevoll umfangen wird. Diese Richtung setzt sich hier bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine grossartige Composition in weicher, edler

[1] Abbild. in *Didron's* Annales archéol. Bd. 13—15.

[2] Denkm. d. Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26). *d'Agincourt,* histoire de l'art. — *Rosini,* storia della pittura Italiana. Pisa 1839. — *Crowe* and *Cavalcaselle,* history of painting in Italy. London 1864. ff. 3 Vols. 8. Deutsche Ausgabe von *M. Jordan.* Leipzig. — *Lübke,* Gesch. der italien. Malerei. I. Bd. Stuttgart 1878.

[3] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26) Fig. 6.

Umbildung des alten Typus.[1] Während diese letztgenannten Arbeiten dem Ausgange des 13. Jahrhunderts angehören, bewahrt das Baptisterium zu Florenz in seinen ausgedehnten Mosaiken, die im Chor von einem Bruder *Jacobus* 1225, an der grossen Hauptkuppel von *Andrea Tafi* und seinen Gehilfen ausgeführt wurden, bedeutende Beispiele aus der frühern und mittlern Zeit des Jahrhunderts. Auch hier sieht man deutlich einen neuen, lebensvolleren Geist mit dem starren byzantinischen Schematismus ringen. Aehnlich an dem Mosaik in der Apsis des Doms



Fig. 354. Madonna von Guido da Siena.

von Parenzo, welches die thronende Jungfrau, umgeben von Engeln und Heiligen, darstellt.

Neben diesen glänzenden Werken treten nun auch die Leistungen einer anspruchsloseren, schlichteren Kunstweise auf, die der Richtung des nordischen Kunstgeistes sich anschliessen. Das bedeutendste Werk dieser Art sind die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma, Gestalten und historische Scenen des alten und neuen Bundes im tiefsinnigen Zusammenhange umfassend, Werke eines energischen, regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Scenen oft leiden-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26) Fig. 3.

schaftlich bewegt, in den Einzelgestalten, z. B. der Halbfigur des Königs Salomo, zuweilen von grossartiger Schönheit. Um diese Zeit, 1240, wurde *Giovanni Cimabue* geboren, an dessen Namen und Thätigkeit sich die dauernde Begründung eines festen Styls der Malerei knüpft, der zwar wieder von der strengen Grossartigkeit der byzantinischen Form ausging, aber innerhalb derselben einer neuen Anschauung der Natur in ihrer Wahrheit und Schönheit zum Siege verhalf. In einem grossen Tafelbilde der Madonna, ursprünglich in Sta. Trinità, jetzt in der Akademie zu Florenz, ist dies Verhältniss noch mit vorwiegender Strenge zu erkennen; in einem jüngeren dagegen, im rechten Querschiffflügel von Sta. Maria Novella[1] erhebt sich



Fig. 355. Aus Duccio's Bilde im Dom von Siena.

die Kunst des Meisters zu grossartiger Schönheit, die in den das Hauptbild umgebenden Engelgestalten und den Medaillonbildern des Rahmens sich mit einem Zuge liebenswürdiger Anmuth verbindet (Fig. 353). Eine ausgedehnte Reihe von Wandgemälden führte er an den Gewölben und oberen Wandflächen der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aus, die trotz ihrer geringen Erhaltung genug lebendige Motive verrathen.

Dass auch Siena um dieselbe Zeit einen Aufschwung seiner Malerei erlebte, beweist das grossartige, feierliche Madonnenbild in S. Domenico, welches den Namen des *Guido da Siena* trägt, wenn auch die Jahreszahl 1221 um ein halbes Jahrhundert später datirt werden muss (Fig. 354). Es herrscht hier dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form, verbunden mit lebendigem Gefühl für Schönheit und edlen Fluss der Linien.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26) Fig. 2.

Dieselbe Richtung nimmt sodann der grosse sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Thätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fusst sie ebenfalls auf der byzantinischen Tradition, aber mit einer Schönheit, einer Anmuth, einer Fülle des Lebens gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Seine grosse, 1311 vollendete Altartafel des Doms zu Siena, jetzt in den Querschiffarmen daselbst in leider sehr ungünstiger Beleuchtung aufgehängt, zeigt an der Hauptseite die Madonna zwischen vielen reihenweise geordneten Heiligen, grossartig, noch in byzantinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit. An der anderen Seite sind in kleinen Figuren Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt, von denen wir die ausdrucksvolle Gruppe der Fusswaschung geben (Fig. 355). Bei strenger Erhabenheit des Styles vereinigen sich hier ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Die italienische Malerei hat schon hier eine Lebenskraft erreicht, für die in der Folge keine Stufe der Vollendung zu steil und unersteigbar war.

LB Coburg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lübke, Wilhelm, / Semrau, Max / Haack, Friedrich

Grundriss der Kunstgeschichte

Bd.: 1

1879

Coburg, Landesbibliothek -- B I 5/43a(1/2)
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915254-5